LÊNĂNG AN biên dịch

NHỮNG TRÀO LƯU LỚN CỦA NGHỆ THUẬT TẠO HÌNH HIỆN ĐẠI

NHÀ XUẤT BẢN VĂN HÓA THÔNG TIN

NHỮNG TRÀO LƯU LỚN CỦA NGHỆ THUẬT TẠO HÌNH HIỆN ĐẠI

LÊ NĂNG AN
Biên dịch

NHÀ XUẤT BẢN VĂN HOÁ - THÔNG TIN
Hà Nội - 1998

Biên dịch từ bản tiếng Pháp của SAM HUNTER
Xuất bản tại EDITA - VILO Thuy Sĩ
In tại MILAN - ITALY 1977

LỜI GIỚI THIỆU

Đây là một phần bức tranh toàn cảnh của NGHỆ THUẬT TẠO HÌNH trong vòng 100 năm trở lại đây.

1. Cuốn sách có nhiều tranh minh hoạ giá trị đã giới thiệu những quan điểm mới về sự ra đời và phát triển của nghệ thuật tạo hình hiện đại, trong đó các tác giả đã chủ tâm nêu lên những nguyên nhân sâu xa của cuộc cách mạng nghệ thuật trong những bối cảnh lịch sử và xã hội nhất định.

2. Chân dung các nghệ sĩ được chú trọng trình bày cùng với tác phẩm của họ. Đó là những bậc thầy của nền HỘI HOẠ - ĐIÊU KHẮC được nghiên cứu tỷ mỉ. Người đọc sẽ thấy trong cuốn sách này tên tuổi của:

- Các nhà sáng lập ra nền hội hoạ hiện đại như Cézanne, Gauguin, Van Gogh.

- Những gương mặt điển hình của các trào lưu hội hoạ thế kỷ XX như Picasso, Matisse, Ernst, Kandinsky, Mondrian, Pollock hay Kooning.

- Những nhà điêu khắc lớn của thế kỷ như : Rodin, Brancusi, Duchamp, Villon, Arp, Gabo, Pevsner, Giacometti, Calder, David Smith.

3. Các trào lưu lớn của nền nghệ thuật tạo hình hiện đại được giới thiệu tương đối đầy đủ : Các trường phái hậu Ấn tượng, Tượng trưng, Nghệ thuật mới, Dã thú, Lập thể, Trừu tượng, Siêu thực v.v...

Việc biên dịch cuốn sách này nhằm giới thiệu với độc giả có mối quan tâm và hứng thú tìm hiểu nghệ thuật tạo hình hiện đại, những điều cơ bản về lĩnh vực này, hy vọng giúp nâng cao phần nào sức cảm thụ nghệ thuật của độc giả trước các tác phẩm hội hoạ, điêu khắc và kiến trúc của thế giới.

Người dịch vô cùng biết ơn mọi ý kiến đóng góp cho công trình này.

NGƯỜI DỊCH

LỜI NÓI ĐẦU

Trước khi đi sâu vào sự phát triển của nền hội hoạ và điêu khắc hiện đại, hãy thử điểm lại những nét chính. Điều người ta gọi là Trào lưu hiện đại, bắt đầu có từ năm 1886 sau cuộc triển lãm các tác phẩm của trường phái Ấn tượng ở Paris. Phòng triển lãm của những người tự coi là "Độc lập" này được hình thành và chúng tôi bắt đầu câu chuyện từ đây.

Trường phái HẬU ẤN TƯỢNG đã đem lại một sự biến thiên sâu sắc về quan điểm hội hoạ cũng như phong cách hội hoạ, so với trường phái Ấn tượng đã bị khủng hoảng từ đầu những năm của thế kỷ XIX, thời kỳ mà nhiều nghệ sĩ trẻ phản ứng lại với sự thiếu minh bạch và kỹ thuật cảm nhận nghệ thuật thuần tuý của các bậc thầy của họ. Thế hệ trẻ có ý đồ phục hồi lại quyền tối thượng của cấu trúc và của ý tưởng trong nghệ thuật. Ý muốn ấy trong sự sắp xếp và bố cục của hội hoạ được kết tinh trong hai khuynh hướng chính. Khuynh hướng thứ nhất, tiêu biểu ở các bức tranh của Georges Seurat dựa trên sự say mê những tiến bộ của khoa thực nghiệm và các phát kiến đương thời. Khuynh hướng thứ hai nặng về sự duy lý và thiên về biểu hiện khái niệm trong những bức tranh phản ánh cấu tạo của sự vật mà Paul Cézanne theo đuổi. Ông này ngay từ đầu đã có một cái nhìn đầy ấn tượng, muốn đem lại cho sự vật những hình thù cơ bản, có một ý nghĩa sâu sắc, xứng đáng được lưu truyền mãi mãi. Đồng thời với hai

khuynh hướng trên, còn những trào lưu khác, không kém phần quan trọng của trường phái Tượng trưng, trường phái Biểu hiện và trường phái Trừu tượng cũng bắt đầu nảy nở. Thuộc những nhóm này, phải kể đến nét bút tràn đầy ánh sáng của Van Gogh, sự khao khát tự do nồng cháy thể hiện trong những màu sắc rực rỡ, minh bạch của Paul Gauguin và những bức tranh của nhiều hoạ sĩ khác theo chân của hai người thầy vĩ đại và "bất hạnh" nói trên trong lịch sử.

Tất cả những trường phái hội hoạ thoát thai từ chủ nghĩa Ấn tượng đều có một nét chung, đó là tính chất trừu tượng của hình thể.

Thật vậy, lấy Gauguin làm ví dụ, ta thấy rõ sự xúc cảm tràn đầy trong cách thể hiện giàu sức trang trí, sức "tổng hợp" những hoa văn duyên dáng, những khối màu sắc trong các tác phẩm của ông, mở đường cho sự phóng khoáng trong nghệ thuật, được phát triển sau này thành những khuynh hướng muốn trừu tượng hoá cuộc sống đời thường của thế kỷ XX. Cùng khuynh hướng đó có những tìm tòi của Kandinsky và của chủ nghĩa siêu thực. Ta còn thấy những cấu trúc hình học trong các tác phẩm của Cézanne báo hiệu khuynh hướng duy lý và trí tuệ có sức sống một thời sau 1900, bắt đầu bằng trường phái Lập thể. Cho nên có thể nói, sự quá độ không có tiền lệ, từng bước một, sang tính ước lệ, có thể coi như sản phẩm của trường phái hậu Ấn tượng. Cuối thế kỷ thứ XIX truyền thống kinh điển - lần đầu tiên bị trường phái Ấn tượng đối đầu - vẫn còn được nuôi dưỡng bởi dư âm của thời kỳ Phục hưng, theo đó nghệ thuật phải thể hiện thiên nhiên và các sự

kiện trong cuộc sống một cách hiện thực, giàu tính nhân văn. Gần 40 năm sau, trường phái Lập thể và các trào lưu Trừu tượng đã chiếm ưu thế hoàn toàn. Nghệ thuật không còn mang tính miêu tả nữa, cũng không còn chép lại hoàn toàn thực tế nhìn thấy bằng mắt. Quan niệm hoàn toàn mới đó của nghệ thuật trong hội hoạ hay trong điêu khắc, đã khiến cho các tác phẩm có cấu trúc độc đáo dựa hoàn toàn vào cảm xúc chủ quan của nghệ sĩ. Thật là một cuộc cách mạng phi thường trong nghệ thuật do những nghệ sĩ cách tân của thập kỷ 1890 gieo mầm.

Sự xuất hiện của hội hoạ Trừu tượng, tách rời khỏi thế giới quen thuộc của đời thường, cũng là sản phẩm của nhiều yếu tố văn hoá, lịch sử và khoa học, đã gây ra nhiều cuộc tranh cãi kéo dài tới ngày nay về khái niệm của nghệ thuật hiện đại. Các yếu tố đó là những phát kiến trong lĩnh vực vật lý về bản chất của vật chất và từ đó dẫn tới một yêu cầu đánh giá lại truyền thống nghệ thuật. Truyền thống này bị chi phối bởi sự xuất hiện của một nền văn hoá tiên tiến đã tạo nên sự chuyển hướng trong cách thể hiện những chân dung hoặc những nội dung và thực chất của vật thể mà nghệ sĩ lấy làm đề tài.

Những nghệ sĩ theo trường phái Ấn tượng đã có sự thay đổi sâu sắc về cách nhìn nhận thực tế. Giữa những năm cuối của thế kỷ XIX và đầu thế kỷ XX nhiều phát kiến khoa học đã làm đảo lộn những kiến thức về cấu trúc của vũ trụ vốn được xác nhận từ thời Phục hưng. Vật lý hạt nhân và hoá học hiện đại đã khiến cho cả một hệ thống khái niệm về sự vật phải được hiểu một cách

uyển chuyển hơn. Điều đó giải thích vì sao Kandinsky trong những bài giảng của mình về sự tồn tại của nguyên tử và phân tử cơ bản, cũng tự cảm thấy sửng sốt vì toàn bộ nhận thức về thực tế đã bị đảo lộn.

"Không có cái gì ổn định mãi mãi, sự vật không bao giờ bất biến", ông đã thốt lên như vậy. Nhà hội hoạ lớn người Nga này cũng phải thừa nhận là khoa học hiện đại và cách mạng kỹ thuật đã tác động đến cảm xúc nghệ thuật. Những làn sóng mới do sự bùng nổ của khoa học kỹ thuật tạo nên, chẳng bao lâu đã lan rộng, có tiếng vang lớn trước hết trong những hoạ sĩ thiên về thể hiện đề tài bằng các đường nét hình học. Người ta thấy rằng những nghệ sĩ này đã hấp thụ nhanh chóng tư duy và kỹ năng của người kỹ sư để thể hiện cái đẹp. Cái đẹp được thể hiện như sự năng động của cơ khí hiện đại. Những bức tranh của Kandinsky đã được tạo nên bằng trực giác thuần tuý theo cách đó.

Tiếp đó là sự phát triển của khoa tâm lý học thực nghiệm đã có những hậu quả xác định tới con người của thế kỷ XX, giúp con người khám phá ra nhiều điều bí mật tồn tại trong tiềm thức của bản thân mình. Rồi đồng thời với sự hiểu biết sâu sắc hơn về con người và về máy móc, nền điện ảnh - loại hình nghệ thuật thứ bảy, thiên về hình ảnh - cũng đã tạo nên một tác động không lường đến nghệ thuật hiện đại, đã gieo mầm cho những cách thể hiện mới trong nghệ thuật.

Thông qua cách thể hiện của chủ nghĩa Lập thể, khoa học và triết học đã đưa vào nghệ thuật những khái niệm hoàn toàn mới và tính tương đối và tính

đồng nhất. Điều đó được kết tinh trong một số hình thức nghệ thuật xuất hiện thật bất ngờ, gây xôn xao dư luận. Những máy móc được phát minh đã đem lại một hình ảnh mới và một cái nhìn không tưởng về một xã hội lý tưởng. Trong những bức tranh với cấu trúc đầy tính hình học của Piet Mondrian và những người cùng hội với ông, máy móc đã được thể hiện như mẫu mực của một trật tự tất yếu và một kỷ luật tập thể, đồng thời nó cũng gợi nên một thứ cảm hứng trái ngược với chủ nghĩa cổ điển, một cái gì đó lộn xộn, những cảm xúc lãng mạn một cách hoang dại của các nhà nghệ thuật Vị lai hoặc những người theo trường phái Đa đa.

Nét chung của tất cả những trào lưu và những cách thể hiện mới, là ý muốn dứt bỏ quá khứ. Người ta tỏ ra không thích thú gì với những giá trị mỹ học của truyền thống nghệ thuật cổ điển. Song sự quay lưng lại với truyền thống nghệ thuật của quá khứ cũng có mặt tích cực, đó là tác động khơi dậy tâm hồn con người, một đặc điểm quan trọng của nghệ thuật công giáo phương Tây. Cái mà người ta không muốn tìm ở nền văn minh Hy Lạp cổ xưa nữa thì từ nay người ta tìm trong những nền văn minh ở những chân trời mới. Từ nay Paris và sau đó cả châu Âu đã hướng về nền điêu khắc của người da đen, của phương Đông huyền bí. Trong sự khao khát không biết chán những hiểu biết mới, những nghệ sĩ hiện đại đã có sức mạnh lớn lao. Không kể gì từ những đồ vật ngoại lai, những bức tranh của trẻ nhỏ, những bức hoạ điên rồ hoặc những bức tượng nguyên thuỷ, họ khai thác mọi nguồn gốc của sự vật, họ đi sâu vào mọi cội nguồn. Sự lật nhào

mọi giá trị không chỉ dẫn đến một sự chiết trung phong phú mà còn mở ra một truyền thống mới, chủ quan hơn và cũng vô cùng cởi mở hơn.

Ở đây có một sợi dây nối liền hội hoạ với thi ca. Bức tranh nổi tiếng của nhà danh hoạ Picasso có tên là "Các cô gái Avignon" là tác phẩm đầu tiên của thế kỷ đã chứng minh cho sự hoà nhập của các nền văn hoá nguyên thuỷ với nghệ thuật phương Tây. Ảnh hưởng cách mạng của nền điêu khắc châu Phi đã đưa thiên tài hội hoạ người Tây Ban Nha này vào một không khí văn hoá mới. Bầu không khí mới này thúc đẩy những nghệ sĩ và công chúng đông đảo đoạn tuyệt với những tiêu chí nghệ thuật cũ và mở ra những thang giá trị mới để đánh giá sự cảm thụ nghệ thuật và các tác phẩm nghệ thuật. Giá trị của một tác phẩm nghệ thuật thể hiện ở cả cấu trúc bên ngoài và biểu hiện tâm lý bên trong. Vì vậy mà một chiếc mặt nạ xứ Congo cũng có thể được đánh giá cao về mặt nghệ thuật ngang tầm với những tác phẩm nghệ thuật của một nước vốn được coi là văn minh hơn.

Để có được sự định nghĩa lịch sử của nền nghệ thuật tiên tiến, cần nói thêm về bối cảnh giữa thế kỷ XIX. Nghệ thuật thường là việc của một số những nhà sáng tạo thuộc tầng lớp thượng lưu và là một "sản phẩm" dành cho một công chúng tương đối hạn hẹp. Trong vòng một năm trở lại đây, những tập thơ của Baudelaire và Rimbaud, hay trong hội hoạ, từ chủ nghĩa hiện thực trong những tác phẩm của Edouard Manet thì công chúng yêu nghệ thuật hiện đại còn ít. Sự đối đầu của các lực lượng tiền phong, làn sóng

những cuộc bút chiến kéo dài không ngừng, những bản tuyên ngôn ra đời và sự công kích vào ý thức hệ của các tầng lớp trung lưu cũng gắn liền với sự ra đời nhanh chóng những cuộc cách tân giàu tính cách mạng của nghệ thuật. Công chúng đông đảo chưa tin cái mới, cũng chẳng thấy hào hứng gì chứ đừng nói đến chuyện hoà nhập hoặc tán đồng, trừ một số rất ít thiết tha với nghệ thuật. Tuy nhiên, sự chân thành của nghệ sĩ, giá trị thực của tác phẩm nghệ thuật từ xưa tới nay cũng chưa bao giờ đến nỗi bị phủ nhận. Nghệ thuật - Cái chân thực, cái giá trị và ý nghĩa của nó nếu có, vẫn được trân trọng, được cổ vũ trong giới văn hoá thượng lưu. Chỉ tới khi sự nghiệp văn hoá quần chúng phát triển trong thời kỳ hiện đại thì công chúng mới bắt đầu tự hỏi có thật người nghệ sĩ luôn chân thực, và phải chăng cái chung của con người chỉ là những điều khó hiểu.

Cho đến khoảng năm 1800 những nghệ sĩ, nhà văn, những nhà tư tưởng có tầm cỡ vẫn bó hẹp trong một số người nhất định có hiểu biết. Từ khi có cuộc cách mạng công nghiệp với sự ra đời của các nhà văn lãng mạn, hứng thú đối với nghệ thuật của công chúng còn dè dặt hơn, năng lực đánh giá và phán xét một tác phẩm hiện đại đương thời lúng túng và khó tin cậy hơn nếu không nói là nhầm lẫn. Đó chính là bối cảnh của thời kỳ xuất hiện những nghệ sĩ thuộc trường phái Ấn tượng, những người đi tiên phong trong nghệ thuật hiện đại đầu thế kỷ XX, cũng là sự bắt đầu của trào lưu Hậu ấn tượng, được đánh dấu bằng cuộc triển lãm ở Bảo tàng Luân Đôn với Roger Fry hay bảo tàng

New York năm 1913. Trong bối cảnh lịch sử đó, những Cézanne, những Matisse, những Picasso hay những Duchamp là đối tượng của những sự chỉ trích, chê trách, báng bổ.

Không ai hiểu mình, nhưng người nghệ sĩ đầu thế kỷ XX tự chọn con đường lấy nghệ thuật làm vũ khí chống lại bon "trưởng giả" trong giới trung lưu. Những nghệ sĩ tiên phong đó bị bài xích kịch liệt. Giới cầm quyền lên án họ đã phản lại những truyền thống nghệ thuật mỗi khi có một cách tân trong nghệ thuật hiện đại khá xa lạ với chủ nghĩa hiện thực thông thường. Thật là một sự hy sinh tuyệt đối. Các nghệ sĩ tiên phong chấp nhận tình trạng không được bất cứ sự ủng hộ nào của giới cầm quyền và họ chấp nhận sự xa lánh của công chúng. Hơn thế nữa, các phương tiện thông tin đại chúng đương thời chống lại họ, ly gián họ với công chúng. Hậu quả bi thảm là lớp nghệ sĩ tiền phong bị cô lập, bị coi là những kẻ "đáng nguyền rủa", họ chỉ còn biết âm thầm ôm ấp những lý tưởng xã hội của mình. Vượt lên trên mọi trở ngại, họ vẫn kiên định các quan điểm nghệ thuật của mình và coi đó là lẽ sống. Điều kiện sống của họ, thật bi đát, song những nghệ sĩ tiên phong bị mang tiếng là ngoại đạo ấy, trong những năm đầu thế kỷ, vẫn kiên định đi theo con đường của mình và ở chỗ này hoạt động của họ đã gắn với các cuộc cách mạng chính trị trong đó có cả những cuộc cách mạng nghệ thuật.

Từ những nhận định đó ta thấy thực chất của vấn đề đặt ra với nghệ thuật là sự thay đổi trong phương pháp và hình thức sáng tác. Tại sao người nghệ sĩ lại chỉ quan tâm đến cách thể hiện và những giá trị hội hoạ điêu

khắc thuần tuý. Ngay Manet và các hoạ sĩ Ấn tượng thường có cảm xúc mạnh mẽ trước cuộc sống ở thành thị hoặc ở nông thôn, cũng tự thấy họ dần dần xa rời cách miêu tả trực tiếp đề tài. Thiên hướng Trừu tượng chiếm ưu thế nhanh chóng trong thế kỷ chúng ta. Nhiều tác giả coi hiện tượng đó như sự tàn lụi của chủ nghĩa cổ điển. Về mặt lô-gíc đơn thuần cũng như về bản chất của nghệ thuật hiện đại thì đó là hiện tượng hoàn toàn dễ hiểu.

Từ khi có các nhà hội hoạ Ấn tượng, các nghệ sĩ theo nhau từ bỏ tính ảo tưởng truyền thống, họ cũng cảm thấy rằng không thể biểu đạt những tình cảm sâu kín của mình ; những cảm giác trước thế giới hiện đại theo lối cũ. Quan điểm "nghệ thuật vị nghệ thuật", "cuộc đời vì nghệ thuật" xuất hiện như một quan điểm mỹ học, đầy mâu thuẫn với các hiện tượng xã hội không tưởng, trừu tượng. Song dầu được thúc đẩy bởi bất kỳ động lực xã hội - lịch sử nào thì với chủ nghĩa Lập thể và nghệ thuật Trừu tượng, người ta đã thấy có sự thay đổi sâu sắc về bản chất của nghệ thuật. Nếu như trước đây nghệ thuật thiên về việc chép lại những điều mắt thấy thì ngày nay nghệ thuật là cái gì toát ra từ bản thân nó, từ những cấu trúc và ngôn ngữ của chính nó. Một bộ phận quan trọng của văn học hiện đại cũng có con đường đi tương tự. Chủ thể và chất liệu của nghệ thuật là phải từ những nhân tố tự thân nó toát ra.

Theo những quan điểm đó những bức tranh của Cézanne, của Picasso, của Braque hay Mondrian đã nói lên sự cố gắng của nghệ sĩ trong việc tưởng tượng và sắp xếp các hình khối, các bề mặt, các màu sắc để diễn đạt cảm xúc của mình.

Từ đấy, nghệ thuật hiện đại được hiểu theo hai bình diện. Một mặt đó là sự phản ánh thế giới hiện thực bởi vì nó là sản phẩm của một trí tuệ nghệ thuật với một hình thức thể hiện đặc biệt. Mặt khác, đó lại là sự sáng tạo thuần tuý theo trí tưởng tượng, là một cái gì đó được phát hiện ra không thể hiểu được ngay cả đối với người sáng tạo ra nó.

Sự khác biệt, sự cân nhắc, rất phức tạp giữa thực tế khách quan và hiện thực chủ quan về chiều sâu, về chất lượng, về ý nghĩa trong nghệ thuật hiện đại được thể hiện bằng nhiều cách - đó là mục đích của tập nghiên cứu này về các trào lưu về các nghệ sĩ lớn của nghệ thuật tạo hình hiện đại.

TÁC GIẢ

PHẦN I

HỘI HỌA

Trào lưu hậu Ấn tượng, Phép biện chứng của cấu trúc hình thể

iữa thế kỷ thứ XIX, song song với chủ nghĩa cổ điển có một trào lưu mới phôi thai và nảy nở, được gọi là trường phái ẤN TƯỢNG, trong nghệ thuật.

Nếu trường phái cổ điển thiên về lấy đề tài từ sự ca ngợi người xưa - ca ngợi cái chân-thiện-mỹ, tôn trọng hình dáng chân thực của sự vật, cái cao đẹp của đạo đức và tâm hồn vĩnh hằng thì trường phái Ấn tượng, thiên về mô tả hiện thực đời thường, tìm đề tài trong cuộc sống hiện đại, thể hiện theo ngẫu hứng của nghệ sĩ khi nhìn nhận sự vật, yêu thiên nhiên gần gũi với con người, sử dụng màu sắc và ánh sáng một cách có hiệu quả, nắm bắt những nét, những cảnh thoáng qua của một cuộc đời hạnh phúc hay bất hạnh...

Những nghệ sĩ "Ấn tượng" không phải được hoan nghênh ngay, họ đã phải trải qua rất nhiều sóng gió. Nhà nghiên cứu lịch sử nghệ thuật R.H. Wilenski trong cuốn "Hội hoạ hiện đại Pháp" đã gọi sự phản ứng chống trường phái Ấn tượng xuất hiện trong

nền hội hoạ Pháp sau năm 1880 như là một dòng thác của chủ nghĩa cổ điển. Trước sự phản ứng mãnh liệt đó, một thiểu số nhà danh hoạ sau này được coi như bậc thầy của chủ nghĩa ẤN TƯỢNG, tuy vẫn mải mê khai thác yếu tố kiến trúc của hình thể sự vật, giữ lại phong cách của chủ nghĩa cổ điển nhưng cũng đã tỏ ra không thích thú gì lắm với cách thể hiện chỉ đơn thuần cố chép lại một cách chính xác cái tự nhiên.

Về phần mình, trường phái Ấn tượng cũng bắt đầu gặp khủng hoảng, vì nó chưa thoả mãn được các nhà hội hoạ. Những người kế tục trường phái Ấn tượng được gọi là các hoạ sĩ "hậu Ấn tượng" một mặt rất coi trọng cách thể hiện nghiêm túc bằng nét vẽ và cấu trúc của hình thể sự vật - cũng là yếu tố cơ bản của hội hoạ cổ điển - mặt khác vẫn đề cao những cảm xúc gần với hiện thực tự nhiên của các nhà "Ấn tượng". Ngay như Renoir danh họa nổi tiếng của thế kỷ XIX, khi mô tả khung cảnh thiên nhiên khoáng đạt trong những bức tranh của mình, ông cũng không thể cầm lòng và không rung động đến xao xuyến khi thể hiện cái thực chất và kết cấu của sự vật mà ông mô tả. Để làm ví dụ người ta thường nhắc đến bức tranh nổi tiếng của ông "Bữa ăn trưa của những thuỷ thủ lái ca nô". Bức tranh mô tả một cảnh sống đời thường của những thuỷ thủ. Một góc quán ăn đơn giản và bình dị giữa một bãi cỏ mênh mông trên bờ sông lộng gió, thiên nhiên khoáng đạt,

ánh sáng trời rực rỡ. Trong quán các thuỷ thủ, hàng chục thanh niên nam nữ, có cả một vài người có dáng chủ thuyền, tất thảy đều vạm vỡ, vẻ mặt tươi vui, sảng koái sau một bữa ăn ngon, trên bàn còn ngổn ngang đĩa bát, chai cốc. Trừ các cô gái giữ nguyên y phục kín đáo còn các chàng trai mặc may ô thoải mái, mấy người dáng ông chủ nghiêm túc hơn trong trang phục, song tất cả đều gần gũi, cởi mở, có người đứng tựa lan can hút thuốc mơ mộng, có những cặp sát bên nhau tâm sự tay còn cầm cốc rượu uống dở, có những cô gái mải mê chuyện, nét mặt rạng rỡ như tán thưởng những câu chuyện vui dí dỏm của các chàng trai sau bữa ăn.

Bức tranh có màu sắc rực rỡ, hài hoà, người và cảnh quyện lấy nhau, ghi lại được một nét đẹp trong đời sống của những người lao động trên sông nước.

Cùng với Renoir còn có Seurat. Seurat có hơi khác một chút trong phong cách thể hiện. Ông ca ngợi thiên nhiên, nắm bắt nhanh nhạy những nét đẹp, thoáng qua của đất trời, nhưng lại có phần tô đậm tính khoa học của cấu trúc hình thể sự vật. Lại cũng còn có cả Cézanne đầy sức sáng tạo trong sự vận dụng màu sắc và ánh sáng, nhờ cảm xúc đặc biệt khi quan sát bức tranh thiên nhiên hoành tráng và sống động. Người ta bảo ba nhà danh hoạ này đã vứt bỏ cái gì gọi là tự phát, hời hợt mà nhanh nhạy nắm bắt được những giá trị cơ bản nhất của thiên

nhiên sinh động, sự thực dụng khoa học và con đường nghệ thuật của họ đi theo chiều hướng đó.

Các hoạ sĩ Ấn tượng thiên về cảm xúc thực, vụt đến, vụt đi trước thiên nhiên, họ không tin vào bất cứ cái gì mà không phải là kết quả của sự quan sát trực tiếp. Họ coi những cảm xúc trực tiếp đó mới là những cái cần thiết, cơ bản và đó cũng là quan điểm của "HẬU ẤN TƯỢNG".

Khoảng năm 1885 cái nhìn sự vật của phái "Ấn tượng" không làm thoả mãn giới hoạ sĩ nữa, cả những lớp đàn anh lẫn lớp trẻ mới lên. Tất cả muốn tìm tòi một cách gì khác, mới hơn, dứt khoát hơn, hoặc là tập trung vào cấu trúc của hình thể sự vật cho minh bạch, cho đậm nét, cho phù hợp với những phát kiến khoa học đương thời khiến người ta say mê, hoặc là tập trung vào mô tả nội tâm. Riêng Monet cũng là một nhà hội hoạ bậc thầy, còn đi sâu hơn vào nghiên cứu ảnh hưởng của quang học thực nghiệm thuần tuý đối với sự vật cho đến cuối đời, đến mức đạt tới ngưỡng của chủ nghĩa trừu tượng. Đối với ông, ánh sáng là huyền diệu, là tất cả, phải khai thác. Một loạt tác phẩm của ông, "Những cây bạch dương", "Những cối xay", "Nhà thờ Rouen", "Phong cảnh ở Giverny" v.v... đã chứng minh cho ý định của ông. Tất cả là kết quả của sự kết hợp màu sắc và ánh sáng đến kỳ ảo, là sự say mê khi đi vào từng chi tiết nhỏ nhất của thiên nhiên. Đó là một

khuynh hướng mới của hội hoạ báo hiệu cho một trào lưu mới, trường phái Trừu tượng ra đời về sau. Những tác phẩm của Monet về thực chất có những hình dáng khó xác định - vì thiên về phân tích màu sắc và ánh sáng - rất gần với hội hoạ Mỹ thời hậu chiến, gần với "ngôn ngữ hội hoạ" của những hoạ sĩ thuộc trường phái Biểu hiện, trừu tượng bên kia bờ Đại Tây Dương. Sự sáng tạo của Monet rõ nét từ những bức tranh về "Các cối xay gió" ông vẽ năm 1891. Đó là một loạt bức tranh về một vật thể duy nhất được quan sát tỷ mỷ trong các thời điểm khác nhau trong ngày, toàn cảnh đã gợi lên khoảng thời gian, thời điểm và các hình thái của ánh sáng. Ngẫu nhiên, phong cách sáng tác của Monet đã có phần đối lập với phong cách của các nhà "Ấn tượng" ngẫu hứng. Phong cách của Monet là ưu thế của vai trò chủ quan.

Hãy trở lại với Renoir. Pierre Anguste Renoir (1841-1919) đã có tranh ở hầu hết các cuộc triển lãm của nhóm từ năm 1874 đến năm 1882. Nhưng rồi ông cũng chẳng bằng lòng với mình, vẫn lại thấy cái gì đó không ổn, bế tắc. Ông đã tuyên bố với một thương gia buôn tranh nổi tiếng là Ambroise Vollard: "Đến khoảng năm 1883 đã có sự rạn nứt trong sự nghiệp của tôi. Tôi đã đi tới đỉnh cao của "Chủ nghĩa Ấn tượng" và tôi cảm thấy rằng thực chất mình không biết vẽ. Tôi bế tắc hoàn toàn". Thời kỳ này đặc điểm của tranh Renoire thể hiện trong bức

"Những thiếu nữ tắm" đã khiến cho người ta thấy phong cách của ông dần dần xa lạ với một loạt hoạ sĩ trẻ ở Paris cùng thời. Trái với cách thể hiện tự cho là tiền phong của lớp hoạ sĩ "Ấn tượng" ông đã dùng một kỹ thuật đặc sắc trong nét bút vẽ những hình rõ ràng, rành mạch, chính xác được sắp xếp hài hoà, ông chú ý nhiều đến nét vẽ hơn là màu sắc. "Những thiếu nữ tắm" là một bức tranh sơn dầu 117x172cm hiện được đặt ở Bảo tàng Mỹ thuật Philadelphia, thể hiện cái đẹp của cơ thể phụ nữ với thân hình cân đối, với những đường cong tuyệt diệu toát lên sự viên mãn đầy sức sống, những đường nét uyển chuyển, chính xác, rành rẽ như một bản vẽ hơn là một bức hoạ.

Những cuộc bút chiến về nghệ thuật diễn ra sôi nổi trong những năm 1880 không làm Renoir quan tâm. Để tránh được những cuộc tranh luận không ngớt ấy, Renoir chuyển về sống với gia đình ở Đông nam nước Pháp. Từ đó ông tiếp tục vẽ những gì ông thích, khi thấy hứng thú, thoải mái, chẳng quan tâm gì đến những cuộc tranh cãi ầm ỹ ở Paris về những chuyện không đâu. Thời kỳ này nét bút của ông càng uyển chuyển, ông làm dịu đi những cái gì thô kệch, cứng rắn với những đường nét đầy ngẫu hứng và ý nhị. Tranh của ông lại luôn có sở trường thể hiện những cái gì dịu dàng, tươi mát chẳng hạn những bóng mát trong vườn, những cánh cửa nửa khép nửa mở của ngôi nhà miền Đông, trong đó màu sắc và

ánh sáng chiếm ưu thế. Nét đặc sắc trong tranh của Renoir là sự quan sát rất tinh tế về cái đẹp. Mà cái đẹp đối với Renoir trước hết là cơ thể phụ nữ. Phần lớn các bức tranh của Renoir toát lên sự trân trọng cái đẹp đó, cái đẹp mà tạo hoá dành cho nữ giới như là một tuyệt tác của thiên nhiên và ông đã vẽ cái đẹp đó không chán, sống động và đầy tính hiện thực.

Edgar Degas (1834-1917) cũng là một trong những người đi đầu của phái Ấn tượng. Degas có cách sáng tác độc đáo, rất thành công trong việc tổng hợp không gian, ánh sáng, hình thù và sự chuyển động. Nhưng giống như Renoir, ông cũng tự tách ra khỏi số đông để đi vào con đường sáng tác riêng với cái nhìn rất tổng hợp và tập trung. Ông chọn lọc các đề tài và đề tài được ông quan tâm nhất là về phụ nữ. Ông mô tả và khắc hoạ cái đẹp của phụ nữ trong những sinh hoạt đời thường như đương rửa mặt, đương chải tóc kể cả lúc đi tắm và lúc tắm xong. Ông chú ý đến quan sát từng cử chỉ của phụ nữ để thể hiện cái đẹp và người ta có cảm tưởng rằng chỉ có người phụ nữ mới giúp ông sáng tạo ra được những tác phẩm đẹp. Sau năm 1886, phong cách của ông dần dần đi vào chiều hướng trừu tượng. Khắc hoạ những nét hình của cơ thể phụ nữ, với cái đẹp trần trụi, viên mãn ông đã thể hiện những cảm xúc mãnh liệt bằng những khối hình cân đối và đầy đặn của cơ thể con người nhiều chất trữ tình. Người ta thấy những bức tranh của ông đã mất đi cái vẻ kín đáo, thanh nhã

mà có một thời ông coi là những điều phải tôn trọng. Trong những tác phẩm của ông, đã bắt đầu hình thành sự đấu tranh day dứt, âm thầm giữa chủ nghĩa Tự nhiên và chủ nghĩa Tượng trưng. Tiếc thay, sự định hướng chưa được bao lâu, thì Degas không còn nữa cũng như số phận của một số nhà hội hoạ và nhà văn khác. Đó là nỗi đau của lịch sử.

Đối lập với phong cách của các nhà hội hoạ "Ấn tượng" - mà thực chất là những người này thể hiện cảm xúc của mình một cách tự nhiên chủ nghĩa - đã bắt đầu xuất hiện khuynh hướng phản ứng lại với chủ nghĩa tự nhiên của các nghệ sĩ "HẬU ẤN TƯỢNG". Nét chung của phái "HẬU ẤN TƯỢNG" là sự tìm tòi những đề tài kiểu mới và những cách thể hiện mới. Tất cả hầu như không còn theo phong cách Monet luôn tìm cảm giác mạnh trong sự thiên biến vạn hoá của ánh sáng thuần tuý nữa. Thông qua hình ảnh, được chỉ đạo bởi một chủ nghĩa hiện thực đầy tính chủ quan, có thiên hướng đi vào chủ nghĩa tượng trưng hay chủ nghĩa biểu hiện hầu như tất cả các nghệ sỹ đều muốn tìm cho nghệ thuật một ý nghĩa sâu sắc. Từ tri giác họ muốn đi sâu vào khái niệm.

Có hai nghệ sĩ nổi tiếng tiêu biểu cho trường phái này, đó là Seurat và Cézanne. Họ là những người đầu tiên tìm cách chuyển những cảm xúc thông thường khi đứng trước thiên nhiên, bằng cách sáng

tạo ra những cấu trúc mới về cơ bản, với phong cách khách quan hơn và trừu tượng hơn. Họ tôn trọng cảm xúc về sự vật trong tự nhiên, song muốn sắp xếp lại những thành tố của cảm xúc một cách trí tuệ hơn, hào hoa hơn và có tính thuyết phục hơn. Đối với Seurat khuynh hướng chính là lấy khách quan khoa học làm động lực chỉ đạo. Đối với Cézanne thì lại lấy sự tiến bộ của hoá học làm tác nhân chi phối nghệ thuật. Sau này Gauguin, Van Gogh rồi Redon, Moreau và Puvis de Chavannes cũng theo phong cách của Seurat và Cézanne để có một sự tổng hợp tượng trưng trong sáng tác và tất cả đã có những cố gắng gắn cách vẽ biểu hiện với cảm xúc chủ quan.

Seurat là một người có phong cách thận trọng nhất, đầy nhiệt tâm với sự phát triển khoa học, một mặt vừa thể hiện cảm xúc nồng cháy, mặt khác vừa rất chú ý đến cách biểu hiện khoa học và cân đối sự vật. Ông giải thích phong cách của mình : "Lấy cái vui của sắc điệu, đó là ưu thế của ánh sáng, của màu sắc, đó là ưu thế của sự ấm áp, của đường nét nhất là những nét trên vị trí nằm ngang...". Rõ ràng ông là một nhà hội hoạ nhưng có tư duy khoa học sáng sủa, lại có nhu cầu cảm xúc hiện thực. Những nét đặc trưng đó có ảnh hưởng mạnh tới một nghệ sĩ như Van Gogh có nỗi đau nhân thế và rất giàu tính trí tuệ trong sáng tác cũng như nhiều nghệ sĩ khác của giới "hậu Ấn tượng".

Sự cáo chung chính thức của chủ nghĩa Ấn tượng bắt đầu từ năm 1884 khi Seurat trình bày bức tranh nổi tiếng *"Bến tắm"* ở phòng tranh của những người "Độc lập". Seurat đã tổ chức phòng tranh này cùng với Odilon Redon, Henri Edmond Cross và Paul Signac. Theo gương những người trong phái Ấn tượng đi trước mình, nhưng hoạ sĩ này tự cho là thuộc phái hiện đại - đã giương cao ngọn cờ của hội hoạ tiên phong. Đó là điều có ý nghĩa, trong bức tranh nổi tiếng nói trên *"Bến tắm"*, Seurat đã dùng những màu sắc nguyên chất tạo thành những nét chấm li ti chồng lên nhau, Chủ nghĩa "Ấn tượng" ở ông thể hiện ở chỗ này, toàn bức tranh như sự sắp xếp chồng lên nhau của các điểm màu cực nhỏ óng ánh thành những hình đậm nhạt rất tỷ mỷ tạo nên những cảnh sắc thật độc đáo.

"Bến tắm" là một bức tranh có chiều sâu đặc biệt. Mỗi dáng người thể hiện một tính cách riêng. Toàn cảnh là một góc bình thản của bờ sông Seine. Đây đó thấp thoáng mấy cánh buồm. Xa xa là chiếc cầu bắc qua sông mờ ảo trong ánh sáng chói chang của mùa hè. Cả bầu trời sáng trắng màu sữa khiến ta cảm thấy cái nóng ngột ngạt đầy ánh sáng mặt trời. Một chú bé đứng dưới sông, nước ngập đến bụng. Một chú khác đang lấy tay vốc nước uống. Một người đàn ông đội chiếc mũ quả dưa nằm sấp thoải mái trên thảm cỏ, chống khuỷu tay lên ngoái lại nhìn chú bé. Xa nữa, bóng dáng một thanh niên đội mũ

ngồi trên cồn cát, tay bó gối đăm chiêu. Một anh con trai khác hai chân thõng xuống nước mơ mộng, v.v... Tất cả đều có dáng hình thật gợi cảm. Người và cảnh, sắc và màu được bố trí hài hoà, cân đối, hợp lý. Những đường ngang được bố cục - là hai bờ sông, là dáng người nằm - Thẳng góc với những hình dáng nằm ngang đó là những cánh buồm, là những mố cầu. Phía chân trời là những cây cao vượt hẳn lên đứng lặng không chút lay động. Trưa hè trên sông Seine lặng gió, ngột ngạt.

Điều đáng nói là để hoàn thành bức tranh lớn này (sơn dầu 200 x 234cm) Seurat đã phải làm không biết bao nhiêu phác thảo, bản vẽ và bức hoạ tại chỗ, sau đó về xưởng tranh của mình tiếp tục gọt rũa lại. Ông đã ngồi không biết bao nhiêu ngày trên bờ sông Seine quan sát và ghi chép tỷ mỷ, cẩn thận những sự kiện to, nhỏ xảy ra trong cuộc sống thanh bình vùng ngoại ô để chắt lọc cảm xúc. Những bức vẽ bằng bút chì conté những nhân vật đầy sức sống, ông dùng lại gần như nguyên vẹn không phải sửa vào bức hoạ lớn. Mặt khác, ông nghiên cứu tỷ mỉ sự phối hợp màu sắc sơn dầu để có được ánh sáng và bóng tối như ý, khiến cho bức tranh là kết quả của một việc sáng tạo lớn lao, kết tinh những cảm xúc mạnh mẽ được nắm bắt nhanh và lắng đọng lại rất tỷ mỷ.

Sáng tạo của Seurat đã chứng minh rằng kỹ thuật

thể hiện bằng những hình ảnh thực nguyên vẹn của các nhà "Ấn tượng" đã không chiếm độc tôn nữa.

Trong các cuộc đi dạo trên đường phố Paris, Monet, Pissaro và Renoir thường hay nắm bắt nhanh những cảnh vụt qua một cách ngẫu hứng. Họ ghi nhanh để làm chất liệu sáng tác những cái lớn hơn, tự do hơn. Những cảnh đập vào mắt trên đường phố có khi là phía mặt tiền của những ngôi nhà, có khi là những cái cây, những người khách bộ hành riêng rẽ. Tất cả những người, những cảnh đó sẽ được đưa vào những bức tranh nào đó như một sự tập hợp ngẫu nhiên, lý do chủ yếu là vì người và cảnh lúc nào đấy đã hiện ra trước mắt nghệ sĩ và đã được ghi lại rất nhanh và nay được sắp xếp lại một cách hợp lý trong tác phẩm.

Cái gì vụt đến không phải là rõ ràng, minh bạch, nó không cản trở chút nào những cảm xúc thực sự tự nhiên và còn lộn xộn và chính đó là điều các nhà hội hoạ "Ấn tượng" tìm kiếm. Đối với nghệ sĩ, không thể tự nhiên mà có ngay được một trật tự hoàn chỉnh. Seurat chỉ bằng một tác phẩm thôi - một tác phẩm phi thường - đúng thế - đã đưa vào hội hoạ một quan niệm về trật tự, về phương pháp, về vận dụng trong sáng tác. Chỉ bằng một việc, ông đã đem lại những quan niệm không dễ quên và không dễ thay đổi của nghệ thuật và mở ra một chân trời mới cho sức sáng tạo của nghệ sĩ.

Seurat được đào tạo 4 năm về nghệ thuật cổ điển lúc đầu ở Trường Nghệ thuật Paris, sau đó trong xưởng tranh của Henri Lehmann là học trò cũ của Ingres ở trường Mỹ thuật, đường Malaquais. Song Seurat lại là người không thích thú gì với cách giáo dục kinh viện. Ông sớm thấy sự tù túng, câu nệ, chật hẹp của chủ nghĩa cổ điển. Tuy thế, ông biết giữ lại tất cả những cái tinh hoa của chủ nghĩa cổ điển. Ông vẫn lấy một số bức hoạ tuyệt tác của Raphael, Holbein hay Ingres những bậc thầy của chủ nghĩa cổ điển làm mẫu mực. Năm 1879 rời xưởng vẽ, ông vào quân đội ở Brest làm sĩ quan dự bị. Hết nghĩa vụ quân sự ông trở về sống ở vùng Bretagne miền bờ biển có ánh sáng của bầu trời Đại Tây Dương mênh mông và bầu không khí luôn trong sạch như pha lê. Ông say mê với chiều sâu của chân trời góc biển, với bờ biển chạy xa tít, với những rặng cây luôn ngả theo chiều gió. Thời kỳ này ông vẽ nhiều về bờ biển Normandie. Nhiều tác phẩm thời kỳ này của ông đặc tả nhịp sống thanh bình và êm ả của vùng quê miền biển, cái mênh mông bao la nơi ông đã sinh ra và lớn lên trong cảnh cô đơn.

Khoảng năm 1880 Seurat trở về Paris, lại vẽ rất nhiều. Tranh của ông thời kỳ này vẫn có hơi hướng của miền biển. Nét bút của ông phóng khoáng, đầy ngẫu hứng. Ông thể hiện rất sống động, lúc thì bằng những nét chổi sơn quét rộng trên nền vải, lúc thì bằng những nét chấm phá chồng lên nhau tạo thành

những khoảng màu sắc hài hoà đầy sức gợi cảm. Ông tìm đề tài trong cuộc sống của những người công nhân và nông dân bình thường. Ông chuyên dùng loại chì đen Conté vẽ phác thảo những nét đậm, nét nhạt màu sám, màu đen những cảnh vật với độ xác thực cao. Bề mặt sần sùi của giấy vẽ ngẫu nhiên làm tăng thêm hiệu quả diễn tả của màu sắc, điều đó làm ông thích thú. Ông nghĩ cách dùng đầu bút chì chấm những nét li ti lên mặt giấy để có được một màu xám nhẹ. Từ đó Seurat đã sáng tạo ra một cách vẽ là thay vì dùng bút lông phết màu lên giấy, ông dùng bút vẩy màu thành những chấm nhỏ, những mảng chấm li ti sẽ tạo nên những hình khối sắc màu. Kỹ thuật vẽ này rất mới trong thời kỳ đó, đã hấp dẫn giới hoạ sĩ ở chỗ có thể vận dụng màu sắc có hiệu quả hơn trên nhiều phương diện.

Năm sau, ở phòng tranh của những người "Độc lập", Seurat làm quen với Paul Signac (1863-1935). Hai ông đã sáng lập ra cơ sở lý thuyết cho một phong cách mới mà sau này các nhà phê bình nghệ thuật gọi là "Chủ nghĩa Ấn tượng" mới. Phong cách mới này đã thay thế cho phong cách cũ của phái "Ấn tượng" và đã được ngay một lão tướng của phái "Ấn tượng" là Camille Pissaro thừa nhận là một sáng tạo. Người ta thường coi Seurat có tư duy khoa học khi sáng tác bức tranh *"Bến tắm"* song người ta thấy bức tranh *"Bến tắm"* cũng còn chứa đựng nhiều chất thơ. Quả thật, Seurat đã có thời say mê nghiên cứu

lý thuyết về màu sắc và những hiện tượng quang học của các nhà khoa học đương thời : Trong những phát kiến khoa học, có thí nghiệm về bánh xe có các màu sắc cơ bản của cầu vồng, khi bánh xe quay các màu trộn với nhau thành màu trắng hay như hình lăng kính của Chevreul và "định luật màu sắc tương phản" cũng của Chevreul đã gây hứng thú cho Seurat và các nhà Ấn tượng mới. Những công trình nghiên cứu của Rood và lý thuyết của ông đã chứng minh rằng các màu sắc hoà với nhau về mặt quang học thường đậm hơn những màu sắc trộn với nhau trên bảng vẽ. Trong thực tế, Seurat và các bạn của ông chỉ làm công việc ghi chép lại các đồ vật trên cơ sở khoa học về ánh sáng và màu sắc khác với những nhà "Ấn tượng" trước ông chỉ ghi lại nhờ trực giác. Seurat nắm được quy luật này một phần nhờ lý thuyết về ánh sáng và màu sắc của Rood, mặt khác do ông tự nghiên cứu màu sắc những hoa văn trang trí của Eugène Delacroix ở nhà thờ Saint Sulpice. Do đó Seurat cũng như hoạ sĩ trẻ Signac rất biết ơn Delacroix đã gợi ý cho hai ông cách sử dụng màu sắc để thể hiện tình cảm và tư tưởng của mình. Seurat say mê những lý thuyết về màu sắc. Ông có kỳ vọng thể hiện và lý giải những cảm xúc của con người bằng những định luật tự nhiên. Gauguin có lúc đã coi đầu óc khoa học của Seurat như một sự cực đoan, máy móc, nhất là khi thấy Seurat thể hiện các hình vẽ trên bức tranh bằng những chấm màu

đè lên nhau theo luật ánh sáng. Những nghiên cứu khoa học của Chevreul cũng giúp Seurat hiểu sâu về lăng kính với định luật khúc xạ, tạo nên màu sắc mới. Theo các định luật quang học, mọi màu sắc chiếu vào một màu khác có khả năng tạo nên một thứ hào quang mới, một màu mới khác hẳn cái có sẵn. Chính ở chỗ này mà Rood đã chứng minh rằng các màu cơ bản chiếu chồng lên nhau sẽ đậm hơn những màu tương ứng là thuốc vẽ.

Giữa những năm 80 nhà toán học Charles Henry làm mê say những cử toạ của mình tại giảng đường trường Đại học Sorbonne bằng các bài giảng về những giá trị gợi cảm và sự tượng trưng của đường nét và màu sắc và tất cả những phát kiến đó đã được Seurat vận dụng một cách có hiệu quả trong các tác phẩm quan trọng nhất của mình. Trong lĩnh vực hội hoạ, các hoạ sĩ đương thời cũng đã sớm tiếp thu những định luật khoa học để tìm ra quy luật cho sự sáng tác, cũng giống như trong âm nhạc, những quy luật sáng tạo cũng dựa trên những phát kiến mới nhất về các định luật của quang học thời bấy giờ. Seurat trong một bức thư nổi tiếng viết cho Maurice Beaubourg được công bố sau khi ông chết, đã nói rõ lý thuyết về nghệ thuật tạo hình của ông. Lý thuyết cơ bản của ông là phải sử dụng các thành tố cơ bản của hội hoạ như "sắc điệu, màu và đường nét" để thể hiện những cảm xúc "vui, bình thản hoặc buồn".

Năm 1884 vào tuổi xấp xỉ 25, Seurat áp dụng những lý thuyết hội hoạ của mình vào việc sáng tác một bức tranh cỡ lớn với kích thước mà từ thời David và Ingres chưa ai làm. Cũng giống như thời kỳ sáng tác bức tranh *"Bến tắm"* ông nghiên cứu đề tài rất sâu, vẽ tại chỗ nhiều ký hoạ và phác thảo bằng sơn dầu, không dưới 200 bức. Lần này không phải cảnh *"Bến tắm"* mà là cảnh ở đảo *"Cái bình lớn"*. Bức tranh có tên là *"Buổi chiều chủ nhật trên đảo Cái bình lớn"*. Đảo "Cái bình lớn" ở mạn thượng lưu sông Seine. Ông để ra hai năm tròn để hoàn thành bức hoạ, kịp trưng bày ở phòng triển lãm lần thứ 8, lần cuối cùng của Sa-lông các nhà "Ấn tượng" vào năm 1886. Bức tranh với kích thước một chiều hơn 3m, một chiều hơn 2m, gồm toàn những điểm màu li ti được tính toán tỷ mỷ và sắp xếp theo quy luật ánh sáng và màu sắc. Thật phi thường. Degas lại đã nghĩ rất không hay về sự lao động cầu kỳ của nhà "Ấn tượng khoa học" Seurat.

Còn với mấy người được mệnh danh là "ẤN TƯỢNG LÃNG MẠN" thì họ còn bị chỉ trích thậm tệ đến mức họ tức bực rút nhiều tranh của mình khỏi phòng triển lãm. Về *"Cái bình lớn"* của Seurat phong cách và kỹ thuật thể hiện bức tranh này cũng giống như đối với bức *"Bến tắm"* song chiều sâu của kỹ thuật thì vĩ đại hơn nhiều. Bức tranh tả một cảnh sinh hoạt của thị dân Paris trong một chiều chủ

nhật, dạo chơi, đi câu, chơi đùa hoặc nằm dài thư giãn trên thảm cỏ của đảo, một cảnh rất điển hình của xã hội Paris trước năm 1900. Nhờ sự cấu thành của quang cảnh nắng chiều nhiều màu sắc có ánh sáng và bóng râm dịu dàng, ánh mặt trời chiếu làm nổi bật cây cối ở bìa rừng và bờ sông Seine làm bối cảnh cho bức hoạ. Màu sắc thì lại càng gợi cảm hơn nữa, tính cách các loại nhân vật được tô đậm vừa rõ nét vừa giàu trí tuệ, thể hiện rõ nội tâm của họ. Về bố cục, Seurat không sắp xếp cái gì một cách ngẫu nhiên, mỗi cử chỉ, mỗi thái độ, mỗi chi tiết nhỏ nhất cũng được nghiên cứu tỷ mỉ và chu đáo với sự chính xác của một nhà vật lý khi dàn cảnh. Tuy nhiên, trong sự sắp xếp có ý đồ rõ rệt và chính xác đó vẫn có cái gì dễ thương mến, say mê, hấp dẫn, tinh tế. Rõ ràng, mặc dầu, mê say với một tư duy khoa học, Seurat vẫn thể hiện sức rung cảm nghệ thuật mãnh liệt. Bố cục của bức tranh càng được gia công về kỹ thuật tỷ mỉ bao nhiêu thì lại càng nổi bật lên sức rung cảm và chất trí tuệ hoà nhập với nhau, người ta thấy hiện lên qua các nhân vật.

Bức tranh toàn cảnh đầy sức gợi cảm về một ngày chủ nhật của giới tư sản Paris đương thời cũng giống như tác phẩm giàu sức trữ tình của Renoir "Cối xay bánh tráng" hay "Bữa ăn sáng của các thuỷ thủ" đã phản ánh cuộc sống và phong tục của giới thị dân trong thời bình trước năm 1914. Nhưng chỉ giống

nhau ở chỗ ấy thôi. Cái khác nhau là đối với Renoir thì những nhân vật như thật sự bằng xương bằng thịt, đầy sức sống, còn ở Seurat thì có mức độ hơn. Seurat chắt lọc những nét điển hình nhất, tinh tế nhất, những biểu tượng thật sự được ông sắp xếp khéo léo trên mặt vải mà ông hoàn toàn làm chủ. Bố cục tranh của Seurat thể hiện rõ ý thức của tác giả muốn một cách rành mạch những khoảng tối và những khoảng chói sáng bởi ánh nắng mặt trời. Những dáng người được mô tả tỷ mỉ, không ai giống ai, toát lên sự thanh thản của khung cảnh chung. Từ những sự đối lập thực tế tự nhiên và trật tự tạo hình, Seurat đã phác họa quang cảnh đương thời rất sống động. Ít nhất quang cảnh đó đã ở trước mắt những người hiện đại như chúng ta.

Bức tranh của Seurat đã gây ra nhiều cuộc bàn cãi. Nhà viết tiểu thuyết George Moore cho rằng nó đã gây được sức hấp dẫn đặc biệt mà trước hết ở kích thước, ở màu sắc của nó, riêng hình con khỉ ngộ nghĩnh có đuôi dài uốn cong như một cái vòng đã có chiều dài hơn 2m. Huysman ngược lại đã chê trách "Nếu tước bỏ những chấm màu ở các nhân vật đi thì chẳng còn ra cái gì, không có hồn, không có suy nghĩ, không có gì cả ! Chỉ còn những nét chung quanh những cơ thể không hồn". Seurat không dao động trước những lời chỉ trích, vẫn theo đường mình đang đi.

Ông tiếp tục vẽ những *"Mẫu"* những nhóm người mẫu đứng trước *"Chiếc bình lợn"* làm nền. Bức tranh *"Một lời mời phía bên trong cánh gà"* mô tả một hàng các nhạc công trước sân khấu, trong ánh sáng nhấp nháy của những chiếc đèn đứng thắp bằng hơi đốt. Bức tranh "Sự hỗn độn" mô tả một cảnh trong quán rượu. Trên bờ biển Nooc-măng, ông còn vẽ nhiều cảnh miền biển. Cuối cùng là bức tranh "Biểu diễn xiếc" với tiết mục xiếc ngựa, người điều khiển thú và một người đang biểu diễn trò tung hứng. Nhịp điệu của Seurat mang nhiều tính trang trí với những đường cong nhịp nhàng của phong cách nghệ thuật mới. Lúc này là vào khảng năm 1890, sinh hoạt văn hoá xã hội gợi cho Seurat những hứng thú với những đề tài về diễn kịch, về chợ phiên, về những quán rượu được mở ra rất nhiều. Thời kỳ này cũng có nhiều hoạ sĩ hay lui tới các quán rượu như Toulouse - Lautrec mà chúng tôi sẽ trình bày kỹ ở phần dưới. Óc hài hước của Seurat lại được nhiều dịp bộc lộ rõ. Tranh của ông thời kỳ này có dáng dấp của những tranh áp-phích. Ví dụ trong bức tranh *"Xiếc"* chẳng hạn, tính hài hước thể hiện trong việc mô tả các nhân vật kỳ cục và ngộ nghĩnh của buổi biểu diễn.

Seurat mất năm 1891 vào tuổi 31. Ông chỉ để lại sáu tác phẩm lớn và một loạt tranh phác thảo hoặc ký hoạ, nhiều tranh về vùng biển, rất nhiều tranh với nét vẽ điêu luyện.

Nhưng chỉ cần một bức *"Chiếc bình lớn"* đã làm ông nổi tiếng, có vị trí xứng đáng trong giới hội hoạ hiện đại. Sau khi ông mất, Pissaro đã viết cho người con trai là Lucien : *"Seurat mất đi, có thể là kỹ thuật vẽ bằng những chấm màu của Seurat không còn nữa, nhưng dù sao Seurat cũng đã góp phần rất quan trọng cho sự phát triển của nghệ thuật sau này. Seurat đã làm được một việc lớn trong cuộc đời nghệ thuật của mình."*

Sự ca ngợi của Pissaro đã là một dự báo quan trọng về sự đóng góp của Seurat. Đóng góp của Seurat cho nghệ thuật thật to lớn. Ông đã làm sống lại cấu trúc, hình hoạ, bố cục của vật thể, những nhân tố cơ bản mà trường phái Ấn tượng đã muốn quên đi. Ông là người đầu tiện muốn dùng màu sắc để xác định hình thể. Có thể nói, sự nghiệp của Seurat là cái cầu nối quan trọng giữa chủ nghĩa Ấn tượng và những canh tân của Cézanne.

Bây giờ chúng ta hãy bàn đến sự nghiệp của người được coi là "người cha của nghệ thuật hiện đại", Paul Cézanne (1839-1906). Gọi Cézanne là người cha của nghệ thuật hiện đại không có gì là quá đáng. Những canh tân kỳ diệu của ông đã đưa ông lên tầm cỡ người khổng lồ của nghệ thuật đương thời cùng với Manet, Monet và Gauguin. Ông còn là hình ảnh tiêu biểu của giai đoạn phát triển nhảy vọt của nền hội hoạ. Sự so sánh bao giờ cũng có mặt khập khiễng,

nhưng nếu ta vẫn so sánh Seurat với Cézanne thì mặc dù Seurat đã có một sự cảm thụ đặc biệt nhạy bén về hình thể sự vật, dù cho có tuyệt diệu và đáng ngưỡng vọng bao nhiêu đi nữa thì so với Cézanne vai trò của Seurat còn bị hạn chế nhiều. Đương nhiên, cả hai đều có những điểm chung, đều muốn khẳng định hình khối của các vật thể mà các ông lấy làm đề tài, đều muốn khẳng định những cấu trúc bên ngoài của tự nhiên. Song, tác phẩm của Seurat về sự tương phản màu sắc không sinh động bằng, mặc dầu về mặt bố cục, mặt trang trí với những truyền thống hội hoạ đã khá đẹp.

Thật khó có thể tóm tắt bằng một câu tính cách mạng của hội hoạ do Cézanne khởi xướng. Cézanne gắng tìm tòi ở thế giới tự nhiên những cái gì là tinh tuý nhất, là thực chất nhất với tính hiện thực sâu sắc nhất mà ông cho là điều cơ bản của thế giới vật chất, trong khi những nhà "Ấn tượng" trước ông chỉ chủ tâm mô tả bề ngoài của vật thể tự nhiên. Ông tìm những cái gì là vững chắc, là trường tồn trong những cái thoáng qua và ở chỗ này, phong cách của ông có phần gần với chủ nghĩa cổ điển lịch sử. Ông sử dụng những nét đậm, những "mặt bằng" màu sắc để thể hiện hình và khối, sự sáng tạo của ông không có tiền lệ. Khác với những nhà "Ấn tượng mới" ông bỏ kỹ thuật chấm màu và cũng không sử dụng màu sắc theo kiểu các nhà hội hoạ thời Phục Hưng. Theo

ông, mỗi nét màu phải là một tế bào sống của hội hoạ, phải tương ứng với vị trí của một vật thể, với không gian ngăn cách nó với những vật thể khác. Ông cố tìm kiếm đặc thù của hình khối vật thể trong tự nhiên và thể hiện chúng trên mặt vải phẳng. Ông cho rằng tất cả vấn đề của hội hoạ là ở đó. Làm sao có thể thể hiện thoả đáng cái cảm giác về chiều sâu và khối lượng của thực thể trong không gian ba chiều trên một mặt phẳng chỉ có giới hạn hai chiều ?

Seurat cũng chú ý tới việc này nhưng chưa làm được hoàn chỉnh. Seurat cũng đã tìm tòi để thể hiện cho được cảm giác về mặt phẳng và chiều sâu theo các định luật viễn cận truyền thống. Tuy nhiên, cuộc đời ngắn ngủi của ông không cho phép ông đạt tới đích mơ ước. Ông phải chọn một con đường trung dung. Đáng lý phải tô đậm cảm giác về chiều sâu trong tự nhiên thì ông lại mới chỉ làm được việc sắp xếp màu sắc có tính trang trí trên mặt phẳng.

Cézanne đã hoàn chỉnh được công việc này. Trong khi vẫn tôn trọng những giới hạn của hai chiều trên mặt phẳng, ông đã tìm được cách thể hiện bằng màu sắc cảm giác về chiều sâu trong không gian của các vật thể. Trong bức tranh tĩnh vật *"Rổ táo trên bàn"* ông đã tô đậm một số tính chất hình học của vật thể. Hình trái xoan của các trái cây tương ứng với hình bầu dục của cái rổ và chiếc đĩa. Trên chiếc bàn hình chữ nhật, những nếp gấp của khăn trải bàn

đậm nét, chai rượu với màu đen và bóng sáng đứng của thuỷ tinh thể hiện rõ hình dáng của nó. Tất cả những nhân tố ấy liên kết với nhau trong một kiến trúc hài hoà các đường nét thẳng và mạnh làm các vật thể nổi bật lên trong không gian ba chiều. Bố cục bức tranh có một cái gì trầm tĩnh, hài hoà, cân đối mang bóng dáng của các tác phẩm cổ điển.

Để nâng cao tính trang trí của tác phẩm, ngay từ năm 1873 Cézanne đã có những cố gắng trải không gian lên trên mặt phẳng của bản vẽ bằng các hình khối, đường nét và màu sắc. Nét vẽ sinh động của ông đã mang đến cho tác phẩm sự hài hoà có chất nhạc trong mối liên hệ giữa các vật thể di động. Với sắc màu óng ánh, luật viễn cận được sử dụng hợp lý và tài tình. Những mặt phẳng, đường cong, hình bầu dục ông tạo nên có sức gợi cảm mạnh. Chỉ cần điểm một chút màu, một đường cong của vành đĩa bóng sáng trên chiếc chai là các vật thể hiện lên trong cận cảnh. Trong bức tranh tĩnh vật *"Rổ táo trên bàn"* ta thấy như những quả táo lăn ra phía trước, những chiếc bánh bích quy trên đĩa như được nhìn từ trên xuống. Cézanne đã "trừu tượng hoá" những dáng hình ở chỗ này, tổng hợp các vật thể bằng màu sắc ở chỗ khác. Nhờ đó bức tranh có sự hài hoà khiến ta càng ngắm càng thấy đẹp, càng thấy những nét vẽ tài năng.

Cézanne phân giải những đường nét và màu sắc,

ông không dùng phong cách thông thường là phết màu lên phần mặt mà đã vẽ những nét giới hạn chung quanh hoặc dùng nét đậm nhạt để thể hiện bóng tối hay bóng mờ. Bằng những nét màu phóng khoáng ông làm nổi bật các hình dáng trong không gian thể hiện sự quan sát rất tinh tế của ông. Ông viết : "Chỉ có thiên nhiên tươi đẹp mới giáo dục được con mắt. Muốn thế phải luyện cách nhìn và phải khổ công lao động. Tôi muốn nói rằng trong một quả cam, một trái táo, một khối tròn, một cái đầu đều có thể tìm thấy những điểm tuyệt đỉnh, điểm đó ngoài ánh sáng và bóng tối, những cảm xúc về màu sắc thường đập vào mắt chúng ta, còn có những đường viền chung quanh các vật thể cũng hiện lên thật là đẹp".

Với quan điểm cá nhân về hội hoạ như vậy Cézanne ngày càng có phong cách rõ nét trong các tác phẩm của mình, với hình thể, màu sắc, cách bố cục nhiều khi táo bạo được bạn bè đương thời tán dương. Trong một bức thư khác gửi cho bạn, ông đã nói lên rành mạch tính chất trừu tượng và còn đang trong giai đoạn thể nghiệm của những tác phẩm của mình :

"Tiếc thay, tôi đã già rồi, đã gần 60 tuổi, ông nói với một người bạn của Gauguin. Những cảm xúc về màu sắc tạo nên ánh sáng là nguyên nhân của sự trừu tượng mà tôi vẫn chưa thể hiện ra được như mong muốn, tôi cũng chưa tìm được cho hết những

đặc thù rất tinh vi của vật thể, do đó tranh của tôi thực ra chưa hoàn chỉnh. Mặt khác những quang cảnh cái nọ trùm lên cái kia mà những người thuộc phái Ấn tượng mới chỉ thể hiện bằng những nét gạch đen thì thật không thể chấp nhận được. Chỉ bằng những nét màu chấm phá, Cézanne đã sáng tạo ra những hình thể rất sinh động, tuyệt mỹ có thể so sánh với các tác phẩm nghệ thuật tuyệt tác của các nhà danh hoạ Venise thế kỷ thứ XVI. Vì sao mà Cézanne thành công như vậy, vì sao ông đạt tới đỉnh cao và chiều sâu của cảm xúc nghệ thuật, chưa ai giải thích được một cách chính xác và đầy đủ. Những trái táo của Cézanne, những ngọn đồi và phong cảnh miền Đông Nam nước Pháp, những con người được thể hiện bằng những khối hình đơn giản, có khi chỉ là những hình trụ, những hình cầu, hình nón chồng lên nhau một cách ngoạn mục như Cézanne đã tuyên bố, tất cả những khối hình đó đều có trong tự nhiên. Khai thác trong thiên nhiên những hình khối hình học đó, sắp xếp chúng lại một cách hài hoà, cho chúng tắm trong màu sắc, mỗi một cen-ti-mét vuông trong các tác phẩm của Cézanne thể hiện tài năng đặc biệt của ông. Bí quyết sự thành công của Cézanne phải chăng là ở phương pháp sáng tác ? Phương pháp ấy phải chăng là sự kết hợp đỉnh cao của hiện thực tâm lý của Degas hay sự đam mê cái đẹp xác thịt của Renoir.

Ngoài phương pháp sáng tác ra, đối với Cézanne còn là sự cần mẫn, là lao động nghệ thuật tỷ mỷ không biết mệt. Thật vậy, Cézanne làm việc và làm việc, làm đi làm lại, xoay vần với sắc màu, với các đường viền, yêu cầu người mẫu ngồi mãi, ngồi các kiểu để ngắm, để tìm kiếm tới mức họ không còn đủ kiên nhẫn chiều theo ý ông nữa. Tất cả những việc ông làm và những điều ông đòi hỏi là để tránh những cái nhìn đơn giản và dễ dãi và để tìm cho ra cái đỉnh cao và cái đặc thù tập trung nhất của các vật thể. Và cũng như ông nói, làm cho sắc màu "phong phú đến cao độ", làm cho những đường nét có những sự cân bằng mới vốn đã có thực trong tự nhiên. Đó chính là nghệ thuật cách mạng, đưa được chiều sâu của vật thể vào trong mặt phẳng của bức tranh. Đôi khi muốn cho bức tranh có chiều sâu hơn là những điều mà mắt thường có thể nhìn thấy trong một chỗ đứng nhất định, ông phải vác giá vẽ đi nhiều nơi, nhìn phong cảnh dưới nhiều góc độ rồi kết hợp các cách nhìn lại. Tóm lại, hội hoạ của Cézanne rất giàu ý tưởng nhưng trong ý tưởng ấy có sự suy ngẫm, có sự cảm xúc thật sự trước tự nhiên.

Sự tồn tại hay chấm dứt tồn tại của các tác phẩm hội hoạ phụ thuộc vào việc vận dụng tổng hợp màu sắc. Những tác phẩm của Cézanne khi thì có nội dung đậm đặc, khi thì ngược lại rất sơ lược. Có khi chỉ một vài nét hoa văn trang trí, khi thì là sự kết

hợp của trăm ngàn hình thể ngắm mãi không hết, có khi đường nét có chất cứng của thép khiến cho cấu trúc bức tranh thật là táo bạo. Trước thiên nhiên Cézanne đã tô đậm hơn bình thường những điều ông cảm xúc từ sự vật. Ông cho rằng đó là điều mà người nghệ sĩ phải đạt tới.

Một số bức tranh nổi tiếng của Cézanne như *"Những người đánh bài"*, *"Những người đàn bà tắm"*, *"Tĩnh vật"*, *"Quang cảnh núi Sainte Victoire"* đã chứng minh tài năng cũng như phương pháp của ông. Tác phẩm hội hoạ của Cézanne mang nhiều chất thơ và chất nhạc nói lên cái vô cùng của thiên nhiên, cái mê ly của nhạc, thể hiện sức sáng tạo vô bờ bến.

Bức tranh *"Những người đánh bài"* là một tác phẩm tuyệt mỹ theo phong cách của Cézanne khi tài năng của ông đã đến độ chín muồi. Riêng bố cục vững chãi và hợp lý của toàn cảnh, Cézanne đã thể hiện được sự kính trọng và hiểu biết với nhiều thiện cảm những người nông dân là nhân vật trong tranh. Người ta thấy ngay đây là những con người vững chãi, vạm vỡ của đồng ruộng. Đề tài này được ông thể hiện hai lần, một được lưu trữ tạo Bảo tàng Louvre ở Pháp, và một tại Bảo tàng Mỹ thuật New York. Cả hai lần đều nói được cái nhìn đầy thiện cảm của tác giả đối với những người nông dân.

Sự sáng tạo của Cézanne trước hết ở bố cục và

sự quan sát tinh tế. Hãy xem ánh sáng hồng chiếu vào những bàn tay đầy đặn của những người chơi bài. Hài hoà với cảnh đó và cái đập vào mắt ta là tấm áo choàng rộng màu xanh da trời của người nông dân ngồi bên phải với những nếp gấp hằn lên của tấm vải treo tường và đứng sau ba người chơi bài là một người đàn ông mồm ngậm tẩu. Người đàn ông đứng trông dáng có phần mảnh khảng, khuôn mặt có nhỏ hơn nên như đứng xa nhưng thực tế ta lại cảm thấy anh ta đứng rất gần bởi vì phần dưới chiếc áo choàng của anh ta sát vào người mặc áo nâu ngồi giữa. Chiếc ghế chéo anh ta ngồi được nhìn nghiêng làm nhẹ bớt cái khối phục phịch của ba người nông dân chơi bài, làm cho bức tranh thoáng hơn, dáng ngồi của từng người không bị đơn điệu.

Một lần nữa ta thấy Cézanne đã vận dụng sáng tạo luật viễn cận truyền thống, dẫn dắt người xem tới mối liên hệ trực diện với cảm xúc của người vẽ. Để tạo dựng chiều sâu của khung cảnh, người đàn ông đứng đã đẩy hình ảnh ba người chơi bài ở cận cảnh của người xem, anh ta có vẻ đứng xa nhưng vẫn đủ khoảng cách để nhìn vào những quân bài của người ngồi giữa. Bức tranh nhìn không chán mắt. Phải chăng đã mở đầu cho một phong cách hội hoạ hiện đại.

Một điều kinh ngạc là tuy luôn để công sức khai thác cấu trúc và những giá trị hình thể, nhưng

Cézanne vẫn không coi nhẹ việc khai thác ánh sáng và không khí của cảnh vật mà Pissaro và những nhà "Ấn tượng" khác đã từng làm. Ngược lại, trong nhiều bức thư rất chân tình của ông, ông vẫn nhiệt thành ca ngợi các bậc thầy của trường phái Ấn tượng. Khi phong cách nghệ thuật của ông đã định hình, ông thường dùng màu trắng của mặt vải làm nổi bật các màu sắc của bức vẽ, dùng sơn dầu và màu nước làm tăng thêm tính suy tư và trừu tượng cho bức vẽ. Với những nét vẽ mạnh dạn, Cézanne không chỉ khai thác những ánh màu thoáng qua của thiên nhiên mà cả những sắc màu thực chất của toàn cục. Người ta thấy những màu sắc không trộn được của mặt trời chói chang toát lên cái nóng ngột ngạt của bầu trời mùa hè. Đó là ánh sáng của phần dìu dịu nhưng vẫn làm nổi bật những nét, những đường hình nón rất rõ của những cây trắc bá. Cézanne có đầy đủ nhiệt tình và óc quan sát tinh tế của các bậc thầy hội hoạ cổ điển Ý như Botticelli, Giotto, Vinci và Poussin nhà hội hoạ cổ điển Pháp thế kỷ XVII. Có người đã nói Cézanne muốn làm sống lại Poussin trong nghệ thuật hiện đại.

Cézanne đến Paris lần đầu vào năm 1861, rồi ông lại bỏ Paris đi nơi khác để tránh làm việc với một ông chủ ngân hàng mà mình không ưa. Những bức vẽ đầu tiên của ông bay bướm đến đầy kịch tính đã bị chậm chọc và dè bỉu. Thời kỳ này ông gắn bó với

Pissaro và qua Pissaro làm quen với Manet và nhiều bạn hội hoạ khác. Ông hay lui tới các quán cà phê chạm trán với đủ mọi loại người. Phong cách hay châm chọc của ông không được nhiều người ưa thích, bởi vì ông bấp chất tất cả mọi quyền lực và cương vị xã hội, vạch trần không thương tiếc tất cả những điều ngang tai trái mắt, chế giễu tất cả những thói hư tật xấu của giới thượng lưu. Một hôm, ông từ chối bắt tay Manet chỉ vì ông này hàng tuần không tắm rửa. Một bữa khác, gặp Rodin ở ngoài cửa tiệm cà phê ông quỳ xuống trước mặt nhà điêu khắc một cách rất "kịch" để cảm ơn ông này vì đã hạ mình bắt tay "lão" Cézanne khốn khổ.

Lúc đầu, ông thích vẽ những đề tài rất bình thường có khi ngộ nghĩnh đến buồn cười. Dần dần ông chau chuốt hơn về màu sắc, nội dung, về cái đẹp. Rồi suốt những năm 1860, phong cách của ông không ngừng thay đổi, chịu ảnh hưởng của nhiều người có phong cách khác nhau như Daumier, Delacroix, Courbet và Manet. Năm 1866 ông vẽ chân dung của ông cụ thân sinh và ông chú mặc áo thầy tu... Sự hài hoà màu sắc trong những bức tranh của ông đầy sức gợi cảm. Tiếp đó, được sự chỉ dẫn của Pissaro có thời kỳ Cézanne thiên về vẽ những tranh mang tính chất "ấn tượng". Sau đó ít lâu, khoảng năm 1870, Cézanne có nhiều tìm tòi mới, làm việc không biết mệt mỏi, khẳng định phong cách của mình một cách rõ rệt.

Bức tranh *"Ngôi nhà người treo cổ"* được vẽ trong thời kỳ này. Đây là bức tranh sơn dầu bày ở Viện bảo tàng Louvre, Paris. Ngôi nhà bỏ hoang, cây cối um tùm, sắc màu ảm đạm đầy tính suy tư. Có thể nói từ năm 1880 về trước Cézanne là nhà hội hoạ "Ấn tượng" và đã chiếm được đỉnh cao. Nhưng sau đó, ông chuyển hướng. Từ sau năm 1877 người ta không thấy ông bày chung tranh với các hoạ sĩ "Ấn tượng". Tiếp đó 18 năm liền cho đến năm 1895 tranh của ông không được công chúng Paris chú ý đến nữa, trừ một số hoạ sĩ tò mò tìm hiểu một số tranh của ông trong mấy cửa hiệu đồ gỗ chủ yếu để xem khuynh hướng mới của ông như thế nào.

Năm 1895, một cuộc triển lãm tranh do nhà buôn tranh nổi tiếng Vollard tổ chức ở Paris. Trong cuộc triển lãm này lại xuất hiện nhiều bức tranh của Cézanne, có tiếng vang lớn và được các bậc thầy của hội hoạ đương thời đánh giá cao. Cézanne lại được tôn kính và tác phẩm của ông được thừa nhận. Lớp hoạ sĩ trẻ đương thời như Émile Bernard, Maurice Denis, Pierre Bonnard, Edouard Vuillard ngưỡng mộ Cézanne. Họ là những nghệ sĩ trẻ được Gauguin dìu dắt đã thấy ở Cézanne một phong cách mới, từ bỏ con đường "ấn tượng" thuần thuý để có những tìm tòi sáng tạo mới. Thời kỳ này Denis đã sáng tác bức tranh sơn dầu khổ 180 x 240cm "Lòng tôn kính đối với Cézanne". Bức tranh hiện được giữ ở Bảo tàng

quốc gia nghệ thuật hiện đại Paris. Đây là bức tranh vẽ chân dung những nghệ sĩ hội hoạ lớn đương thời đang quây quần chiêm ngưỡng một bức tranh tĩnh vật của Cézanne.

Người thầy của trường phái Tượng trưng Redon đã đánh giá một cách súc tích sự cống hiến của Cézanne cho nền hội hoạ như sau : "Truyền thống cổ điển, rồi trào lưu Ấn tượng cũng đã nhường bước cho một trào lưu mới đầy triển vọng do Cézanne xới lên, đó là sự biểu hiện tự do của cá nhân nghệ sĩ".

Cũng lạ là ngay lúc sinh thời Cézanne , Denis và một số bạn bè đã bác bỏ quan niệm hiện thực về nghệ thuật của các nhà Ấn tượng trước đó và đã nhìn Cézanne như một nhà hội hoạ Tượng trưng có phong cách thể hiện rất gần với Gauguin và Van Gogh. Denis coi "sự chuyển hướng khách quan và chủ quan của Cézanne là những nét chủ yếu trong phương pháp của ông và coi đó là sự phát hiện cơ bản của ông đúng lúc ông tự tuyên bố là không đủ tài "chép lại thiên nhiên". Denis cho rằng Cézanne đã tìm ra một cái gì đó ngoài màu sắc giúp nhìn thấu bản chất sự vật. Sự đóng góp của Cézanne cho nền hội hoạ còn có ảnh hưởng lớn đến các hoạ sĩ thế hệ sau như Braque và Picasso.

Trước khi qua đời không lâu, Cézanne tuyên bố : "Tôi là người nguyên thuỷ của một nền nghệ thuật

mới". Thật là một câu nói trứ danh. Tuy nhiên, nền nghệ thuật mới đó chưa được định hình trước những thập kỷ đầu tiên của thế kỷ XX, y như là cuộc cách mạng của Cézanne đã bị treo lại hay nói cho đúng hơn còn đi những bước dè dặt trong bối cảnh của sự hoà nhập giữa những người cũ và những người hiện đại, và điều đó đòi hỏi phải mất đến 20 năm, giữa khoảng từ 1886 đến ngày mất của người nghệ sĩ bậc thầy này.

Hội hoạ tượng trưng và nghệ thuật mới

hủ nghĩa ẤN TƯỢNG lâm vào khủng hoảng, trào lưu TƯỢNG TRƯNG xuất hiện. Không khí nghệ thuật của Paris có những biến động rõ rệt trong những năm 1880. Nhiều hoạ sĩ Ấn tượng cảm thấy không hài lòng về những tác phẩm của chính mình mà họ cho rằng còn quá thụ động trong việc phản ánh hiện thực. Người ta thấy cần phải tìm tòi một phong các trí tuệ hoặc tình cảm hơn đã có tiền đề trong những tác phẩm gợi hình mạnh mẽ của Cézanne hay có định hướng khoa học của Seurat và sau nữa của Van Gogh và Gauguin. Thuật ngữ "Hậu ấn tượng" không còn nói đủ và đúng được phong cách và tư tưởng nghệ thuật của Cézanne, Seurat, Gauguin và Van Gogh. Cézanne và Seurat chừng nào còn có duyên nợ với chủ nghĩa "Ấn tượng" ở sự phóng khoáng và đã tìm ra một quy luật nào đó trong việc sử dụng màu sắc. Gauguin và Van Gogh, cả Redon nữa và một số hoạ sĩ khác, mỗi người có cách riêng của mình, đã có phong cách TƯỢNG TRƯNG. *Phong cách này muốn nghệ thuật phải là công cụ chuyển tải những cảm xúc thật riêng tư, những tính cách hào*

hoa, những ước mơ riêng biệt. Từ đó, sau trào lưu Ấn tượng ngẫu nhiên hình thành hai trường phái HẬU ẤN TƯỢNG và TƯỢNG TRƯNG, những trường phái này đã đề cao và trân trọng phong cách cá nhân của nghệ sĩ. Tuy hai trường phái Hậu ấn tượng và Tượng trưng ra đời từ trong lòng chủ nghĩa Ấn tượng, nhưng nó đã mang những màu sắc mới. Nó vừa mang tính chất kinh viện vừa mang tính chất nguyên thuỷ, với cái đẹp tinh tế giàu tính triết học. Có thể nói chúng mang dấu ấn của các trào lưu trước đó.

Trong thời kỳ biến động này, nổi lên gương mặt của ba danh hoạ gây tiếng vang lớn trong những năm 1870 (về những cảm khái văn học, về phong cách hào hoa). Đó là Gustave Moreau, Puvis de Chavannes và hoạ sĩ trẻ Odilon Redon. Nét bút của họ có cái đẹp đặc biệt mang tính lãng mạn và tiêu biểu cho khuynh hướng tượng trưng. Ở Paris những nhà Ấn tượng lãng mạn ủng hộ quan điểm của Pissaro nhận định về Renoir và Monet. Họ hợp nhau lại thành "Hội các nghệ sĩ độc lập" do Redon đứng đầu. Trong cuộc triển lãm đầu tiên của "Hội các nghệ sĩ độc lập", Seurat trưng bày bức tranh "Những thiếu nữ tắm", một tác phẩm bị chế giễu là biến tướng tranh của Puvis de Chavannes. Dù sao ba nhà danh hoạ mới nổi lên, được ca ngợi về phong cách Tượng trưng đầy chất thơ trong tác phẩm của họ. Tương ứng với hội hoạ thời kỳ này các nhà thơ cũng đánh giá cao khuynh hướng Tượng trưng trong sáng tác.

Tiêu biểu là Baudelaire, Malharmé và Verlaine.

Baudelaire coi thơ phải là sự hài hoà của cả âm thanh, màu sắc và hương vị.

Malharmé cho rằng hội hoạ phải có chức năng gợi ra hiện thực hơn là mô tả trực tiếp hiện thực.

Còn theo Verlaine thì nhà thơ cũng nhà nhà hội hoạ Tượng trưng phải gợi ra được sự ngoan đạo, phải khai thác cho được những chân lý vĩnh hằng ẩn sau cái bề ngoài có thể nhìn thấy qua mắt thường.

Tóm lại, trí tuệ, của phái Tượng trưng phản ánh một loạt quan điểm triết học của các nghệ sĩ đương thời muốn rằng thế giới chỉ là một hiện tượng, một sản phẩm của trí tưởng tượng và do đó nó đầy tính chủ quan. Quan điểm này đã chi phối cái nhìn của nhiều nghệ sĩ đương thời trong thập kỷ cuối của thế kỷ XIX.

Bỏ qua thực tế xã hội và những tiến bộ khoa học và công nghệ cơ học đương thời, các nghệ sĩ "Tượng trưng" đắm mình trong thế giới những giấc mơ và trong cái đẹp không sinh khí nếu không phải là trong cái thế giới giả tạo hàng ngày. Họ thoát ly thực tế, chạy theo những cảm xúc chủ quan, thậm chí họ thích mô tả cả những cái gì phi lý, vô ích, không thể có, quá đáng..., miễn là theo dòng cảm xúc của họ.

Theo trào lưu sáng tác này có thể kể những tác phẩm của Pierre Puvis de Chavannes (1824-1898)

hay như bức tranh của Gustave Moreau (1826-1898) có tên là "Những con quái vật". Khuynh hướng này được công chúng chú ý đặc biệt, đó là điều mà khoảng 25 năm về trước không thể xảy ra. Có thể nói Puvis de Chavannes và Moreau là những nghệ sĩ đầu tiên đã thể hiện những loại tranh mang nhiều chất thơ hơn là mang tính thần học như các danh hoạ Ingres và Dalacroix đã nổi tiếng một thời trước họ.

Họ cũng là đối tượng của những sự chỉ trích cay độc. Họ đơn độc giữa các bạn cùng thời nhưng lại là những người đi đầu trong trào lưu mới. Moreau có thời bị tẩy chay trước khi được các nhà hội hoạ trẻ theo phái Tượng trưng đưa lên đài vinh quang. Puvis de Chavannes bướng bỉnh vượt lên mọi sự chỉ trích và chê bai cũng phải chịu đựng búa rìu của dư luận cho đến khoảng năm 1880 mới được thừa nhận và đánh giá cao.

Phong cách sáng tác của hai người thầy nghệ thuật "Tượng trưng" (Moreau và Puvis de Chavannes) cùng với Redon sau này dần dà được đánh giá cao trong giới hội hoạ ở Anh rồi ở khắp châu Âu lục địa.

Theo phong cách này, tranh của các nhà hội hoạ thường lấy đề tài phản ánh những giấc mơ đẹp đầy tính lãng mạn. Năm 1855 có một cuộc triển lãm hội hoạ lớn ở Paris. Người ta thấy xuất hiện phong cách hội hoạ giống như thời Raphael. Nhiều hoạ sĩ "Tượng

trưng" chịu ảnh hưởng của phong cách Raphael đã sáng tạo ra hình ảnh mới về cái đẹp. Phong cách đó kết hợp cả tính trí tuệ lẫn tính nguyên thuỷ được công chúng ưa thích. Nổi tiếng phong cách này trong cuộc triển lãm tranh của phái Tượng trưng năm 1889 có bức tranh của Burne - Jones *"Nhà vua Cophetua và người đàn bà hành khất"*. Còn có bức tranh của Dante Gabriele Rossetti cũng rất nổi tiếng : Đây là bức tranh chân dung Rossetti vẽ theo cảm hứng từ hình ảnh của Elisabeth Sidal là người mẫu, người yêu và là vợ của ông với vẻ đẹp quyến rũ nhưng vẫn toát lên những nét buồn và bất hạnh, vẻ đẹp từ chiều sâu của da thịt, từ những ý tưởng xa lạ, từ những giấc mơ điên cuồng, từ những niềm đam mê hiếm thấy.

Khoảng năm 1876, Moreau có một bức tranh độc đáo : *"Sự xuất hiện"*. Đây là bức tranh giàu xúc cảm, toàn cảnh toát lên cái đẹp buồn, thần bí của phong cách Rapheal và chất thơ của sắc đẹp phụ nữ. Rất khác với các thể hiện của Puvis de Chavannes trong bức tranh có tên là *"Mùa hè"* trong đó cũng mô tả cái đẹp của phụ nữ nhưng là cái đẹp quê mùa, dân dã, trong trắng.

Cả hai bức tranh có nét chung, đó là cảm xúc và sự đam mê mãnh liệt trước cái đẹp nhưng là cái đẹp tượng trưng.

Một nhà phê bình đã nói về cái đẹp trong bức tranh *"Mùa hè"* của Puvis de Chavannes như sau : "Mùa hè của Chavannes không phải là mùa hè thực mà là một giấc mơ, là nỗi buồn vô cớ của tuổi vàng, là mùa hè trong một xứ sở vĩnh hằng, trong đó có tâm hồn nghệ sĩ". Nhận xét này đã nói được bản chất của chủ nghĩa Tượng trưng trong hội hoạ. Có nghĩa là những đường nét trong tranh là một cái gì không có thật trong đời sống, cảm xúc của nghệ sĩ hướng vào những cái gì bên ngoài hiện thực của cuộc sống đời thường.

Puvis de Chavannes được các nhà hội hoạ và các nhà thơ những năm 1880 ngưỡng vọng ở chỗ tác phẩm của ông chuyển tải những thông tin tổng hợp không chút cầu kỳ. Theo ông, nghệ thuật có thiên chức làm đẹp và phải dễ hiểu, được cảm thụ ngay lập tức.

Phong cách Tượng trưng trong sáng tác của Puvis de Chavannes được công chúng thừa nhận không chút khiên cưỡng. Song tác phẩm của ông cũng không xa rời phong cách truyền thống ẩn dụ của hội hoạ trong lịch sử. Đặc trưng cơ bản của hội hoạ theo ông vẫn luôn luôn thể hiện ở cả nội dung và hình thức. Hình thức và màu sắc trong hội hoạ phải chiếm vị trí hàng đầu. Nhiệm vụ của người nghệ sĩ là đưa mọi hình thể vào vị trí hình học của chúng, làm cho chúng có tác dụng tượng hình tới mức kỳ diệu. Phải

làm cho mọi màu sắc đều có ý nghĩa trong toàn cảnh cũng như trong từng mảng nhỏ. Cuối cùng, bức hoạ phải được thâu tóm trong một kiến trúc nhất định mà các phần cấu thành có sự liên kết chặt chẽ với nhau. Hình thù phải được giới hạn bởi các đường nét dứt khoát và cường độ cao của màu sắc. Đường nét và màu sắc phải là ngôn ngữ thực sự của tác phẩm.

Chủ nghĩa Tượng trưng là như vậy. Một nghệ sĩ theo trường phái Tượng trưng tiêu biểu cho quan điểm trên là Odilon Redon (1840-1916). Ông này tiếp thu và chấp nhận quan điểm của Puvis de Chavannes bậc đàn anh, một cách thoải mái nhất. Hơn thế nữa, Odilon Redon còn thể hiện cảm xúc riêng và những ước mơ của mình mạnh mẽ hơn, giàu tính "tượng trưng" hơn. Redon còn có sở trường văn học nên tác phẩm của Redon nhiều bức lấy đề tài từ văn học, gần gũi và minh hoạ cho Flaubert, cho Edgar Poe hay Huysmans. Redon còn kết tinh được cả sức sáng tạo văn học của Gauguin, thần học của Puvis de Chavannes hay khảo cổ học của Moreau. Nhiều nhà văn trẻ thuộc phái Tượng trưng đã coi Redon như bậc thầy của hội hoạ đã thành công trong việc dùng ngôn ngữ tạo hình để thể hiện cái nhìn và cái triết lý đối với cuộc sống.

Redon đã viết như một lời tuyên ngôn về phong cách của ông "nghệ thuật có chức năng nhân cách hoá những vật thể không có thật theo những định

luật của cái có thật và tìm cách dùng quy luật của những cái có thể nhìn thấy để mô tả những cái không thể nhìn thấy". trong những năm 1870, ông để công sức tìm tòi những bí ẩn của tâm hồn. Ông tạo ra một thế giới kỳ ảo của những không gian không bờ bến, trong đó đất và nước hoà nhập với nhau trong một khoảng xa tới vô cùng mà ở đấy có nhiều sinh vật lạ lùng và kỳ dị. Ông cho rằng sự phát hiện của nghệ thuật tạo hình sẽ bắt đầu ở điểm mà văn học đã đạt được và dừng lại.

Bức tranh *"Cyclope"* của ông là một thành công. *"Cyclope"* là một vật thần thoại. Theo thần thoại Hy Lạp, Cyclope được thể hiện như một con vật khổng lồ có một mắt giữa trán, sống coi thường niềm tin và pháp luật, nó trông coi các đàn cừu, nó gặt hái tất cả những cây cỏ mọc lên từ trái đất, nó chẳng từ cả việc ăn thịt tất cả những người mon men đến lãnh thổ của nó. Dưới con mắt của những người Hy Lạp thì Cyclope là một con vật tượng trưng cho tất cả những cái gì man rợ nhất, hoang dại nhất.

Trong tác phẩm của mình, Redon thể hiện Cyclope (người khổng lồ một mắt) cực kỳ xấu xí, ôm lấy trái núi, nổi lên giữa bầu trời hoàng hôn nhưng lại có một nụ cười rất hiền từ, trong nét mặt vừa âu sầu, vừa thân thuộc, con mắt âu yếm nhìn xuống chân núi, chiêm ngưỡng cái đẹp, cái đẹp đó được tượng trưng bằng một dáng phụ nữ khoả thân đang nằm nghiêng

trong vòn hoa lá đầu gối vào cánh tay. Toàn cảnh toát lên một nỗi buồn sâu thẳm trong đó một vật thể kỳ ảo đã giao hoà một cách thiện cảm với cái đẹp kỳ lạ của con người. Thành công nữa của Redon là bức tranh *"Đầu chàng Orphée nổi trên mặt nước"*.

Đề tài cũng dựa vào thần thoại Hy Lạp. Theo thần thoại Hy Lạp, Orphée là Hoàng tử con vua Thrace, đồng thời là nhà thơ. Được Apollon đỡ đầu, Orphée được thần cho một chiếc đàn có 7 dây, chàng lắp thêm 2 dây thành 9 để kỷ niệm 9 nàng tiên là chị của mẹ chàng. Tiếng đàn và tiếng thơ của Orphée hay đến mức các dòng sông ngừng chảy, các tảng đá tiến đến gần chàng, cây cối đứng im không lay động, muông thú quây quần quanh chàng. Tiếng nói hay và dịu dàng của chàng làm cho sóng yên gió lặng. Orphée đi du lịch khắp đất Ai Cập. Trở về, chàng kết duyên với nàng Eurydice. Người đẹp này bỗng nhiên gặp nạn qua đời xuống địa ngục. Orphée được thần Zeus cho phép xuống địa ngục tìm vợ và đưa vợ trở về cõi sống với điều kiện không được nhìn vào mặt vợ. Orphée đi trước quay lại vô tình nhìn vào mặt vợ thế là nàng vĩnh viễn không sống lại được nữa.

Orphée vô cùng đau khổ, sống một mình thuỷ chung với người vợ xấu số, không để ý đến bất kỳ người đẹp nào khác. Những người đàn bà đẹp trong nước ghen tức đã giết Orphée, xác chàng bị chặt ra

làm nhiều mảnh. Đầu chàng bị vứt xuống sông Hêbre, chân tay bị ném rải rác dưới chân núi Olympe.

Trong bức tranh *"Đầu chàng Orphée nổi trên mặt nước"* Redon muốn nói đến tài hoa bạc mệnh, đến sự bất hạnh của những tài năng...

Cùng dòng và cùng thời với Moreau, Puvis de Chavannes, Odilon Redon, còn có các bậc thầy của hội hoạ Tượng trưng khác như Gauguin, Van Gogh, Lautrec.

Các ông có ý thức rõ ràng về chức năng của nghệ thuật.

Gauguin nói rằng, nghệ thuật là cái gì trừu tượng ta phải mơ đến trước cảnh thật của thiên nhiên. Tiếc thay những sự ràng buộc của đời sống châu Âu đã trở thành xiềng xích không cho nghệ thuật phát triển. Gauguin coi khinh nền văn minh và lối sống giả dối của giai cấp tư sản, ông muốn phá tan những sự ràng buộc tầm thường của lối sống tư sản. Sự hờ hững của công chúng đông đảo thời đó đối với những quan điểm nghệ thuật của ông đã làm ông đau khổ. Ông viết cho một người bạn : "Những hoạ sĩ như chúng tôi, sống trong nghèo khổ. Chúng tôi chấp nhận cảnh sống đó không phàn nàn, chỉ đau khổ ở chỗ hoàn cảnh sống có phần trở ngại cho công việc của chúng tôi. Ôi, phải mất không ít thời gian để kiếm miếng ăn hàng ngày, phải làm những cái không

đâu trong khi còn bao nhiêu việc chờ chúng tôi. Cũng có lúc chán nản, thấy bất lực trước cuộc đời, nhưng làm thế nào được trước sóng gió...". Gauguin có phong cách vẽ thể hiện được tâm hồn và thái độ của ông đối với nghệ thuật và cuộc sống. Van Gogh cũng cùng chung một tâm tưởng. Cảm xúc của ông về cuộc sống nặng nề được thể hiện trong bức tranh chân dung đầy khắc khổ của người bạn và là thầy thuốc của ông, bác sĩ thần kinh Gachet. Van Gogh coi nghệ thuật như một phương tiện hướng tới cải thiện đời sống loài người. Toulouse Lautrec tìm cách thể hiện những giây phút có cảm xúc thể chất và tinh thần mạnh nhất trong những thú vui xác thịt đi tới chỗ huỷ hoại cả tâm hồn.

Các hoạ sĩ này cho rằng nghệ thuật không bao giờ không lành mạnh. Nghệ sĩ có thể diễn đạt được tất cả. Đối với nghệ sĩ, tư tưởng và ngôn ngữ là công cụ của nghệ thuật. Tội lỗi và lương tâm là chất liệu của nghệ thuật. Trong thực tế, nghệ thuật phản ánh chính con người chứ không phải cuộc đời nói chung. Lautréc vẽ một bức tranh có tên là "Trên giường". Bức tranh mô tả hình ảnh trong sáng của một cặp tình nhân trên giường. Người đương thời cho là một bức tranh đẹp, vượt qua mọi quy ước luân lý thông thường, có giá trị hiện thực thể hiện cuộc sống đúng như nó đã xảy ra.

Lautréc mất năm 37 tuổi vì một tai biến do uống

rượu quá nhiều. Van Gogh cũng tự tử vào tuổi đó. Gauguin thì mất, một thân một mình, trên giường bệnh ở đảo Marquises vì bệnh đau tim ở tuổi 55. Cuộc đời nghệ thuật của ba nhà danh hoạ này thật ngắn ngủi. Bình sinh, họ đều sống đầy bất hạnh, tách biệt với cuộc đời và đi tới sự tự huỷ hoại. Họ đấu tranh âm thầm cho quan điểm nghệ thuật của mình. Cuộc đời của họ là mầm mống của sự khủng hoảng trong đời sống văn hoá dai dẳng cho đến ngày nay.

Hãy thử kể chi tiết hơn về cuộc đời của họ. Paul Gauguin xuất thân từ nghề vẽ nghiệp dư từ năm 1873. Ông là một công chức quèn ở Paris, chỉ có thể vẽ vào ngày chủ nhật. Những hoạ sĩ Ấn tượng đã gây hứng thú nhiều cho ông. Người thầy đầu tiên của ông là Pissaro. Đầu tiên, ông thích sưu tầm và chọn lọc những tác phẩm của các hoạ sĩ Ấn tượng theo hứng thú riêng. Ông đặc biệt mê say những tranh tĩnh vật của Cézanne. Ông lấy nó làm nền cho những bức chân dung tự hoạ của mình. Năm 1876 ông vui sướng vì có một bức tranh phong cảnh do mình vẽ được trưng bày ; sự kiện đó gây hứng thú cho ông và ông cần mẫn đi vào hội hoạ. Gauguin bỏ nghề công chức vào tuổi 35, đưa vợ là một người đàn bà Đan Mạch hiền dịu trong một gia đình khá giả và các con về sống ở Rouen, nơi sinh hoạt rẻ hơn ở Paris. Không sống nổi, lại chuyển sang Copenhague sống nhờ nhà bố mẹ vợ. Không chịu được cảnh sống

tù hãm trong nhà bố mẹ vợ, Gauguin để vợ con ở lại Copenhague, mang một con trai là Clovis quay trở lại Paris để có điều kiện rảnh rang đi với hội hoạ. Hai vợ chồng ông thoả thuận sẽ xum họp lại khi cuộc sống khả giả. Trong thực tế Gauguin say mê với hội hoạ như một con chiên ngoan đạo và gia đình không bao giờ xum họp lại nữa.

Gauguin viết cho một người bạn hoạ sĩ là Emile Schuppenecker đầu năm 1888 như sau :

"Khi tôi trở lại mảnh đất cũ, tôi chỉ nghe thấy tiếng gọi rền vang và mạnh mẽ của hội hoạ mà tôi đang tìm kiếm".

Thật vậy, ở mảnh đất quê hương miền Tây nước Pháp, không bị gia đình bìu díu, Gauguin say mê rèn luyện nét vẽ theo phong cách Ấn tượng. Thời kỳ này ông có một bức chân dung tự hoạ tặng cho Van Gogh. Bức tự hoạ lấy tên là "Những người khốn khổ" có nét mặt khắc khổ trên nền những bông hoa của đồng nội, phản ánh đúng như tâm hồn và cuộc sống của ông. Sống ở miền Bretagne bị cuốn hút vào cuộc sống còn nhiều nét nguyên thuỷ, dân dã và cách biệt với cái chung, Gauguin yêu mến vùng này, nơi có không khí trong lành, có ánh sáng dịu quanh năm, có những người dân hiền lành và chất phác. Tâm hồn ông đã hợp với phong cách tượng trưng của nghệ thuật.

Ở đây có một quán rượu nhỏ, Pont - Aven nơi nhiều nghệ sĩ lui tới. Gauguin cũng thường xuyên có mặt ở đây và đã vẽ nhiều. Ông vẽ nhiều chân dung của bạn bè rất đặc sắc với những đường nét gợi cảm và màu sắc độc đáo đã tạo nên phong cách riêng của ông. Khi nói về phong cách sáng tác của mình, Gauguin cho rằng vẽ có nghĩa là tổng hợp, vẽ không phải là chép lại thiên nhiên và con người mà vẽ phải là việc chọn cho ra những đường nét cơ bản của vật thể, sắp xếp chúng lại một cách tự nhiên trên mặt phẳng và tô đậm bằng những sắc màu rực rỡ.

Ông còn nói với bạn bè : "Đừng cố vẽ cho giống hệt. Nghệ thuật phải là sự trừu tượng hoá. Hãy mơ mộng trước thiên nhiên và từ hình mẫu bên ngoài phải sáng tạo ra được một cái gì mới, đó là cách duy nhất để sáng tạo, giống như Chúa đã sáng tạo ra thế giới này."

Với quan điểm nghệ thuật đó, Gauguin đã dần xa rời chủ nghĩa Ấn tượng của cấu trúc hình thức, của màu sắc cổ điển. Năm 1889 ông tuyên bố với bạn bè rằng nên vẽ như trẻ con vẽ. Thật thế, nhiều bức tranh của Gauguin thời kỳ này chân chất như tranh của thiếu nhi, với màu sắc rực rỡ và tươi vui, với đường nét rành mạch, chẳng cần giống với màu sắc của tự nhiên, chẳng cần sự cân đối trong hình thể và phổ biến là những đường cong ngộ nghĩnh. Gauguin chủ trương vẽ hồn nhiên như trẻ em, nhìn

sự vật bằng cái nhìn của trẻ em. Ông cho rằng trẻ em với cái nhìn ngây thơ, có thể tái tạo được những đường nét cơ bản của vật thể mà không dễ gì ta có thể thấy được. Theo Gauguin, công việc của nhà hội hoạ là từ cái nhìn của trẻ em, tìm tòi và phát hiện ra những hình thái cơ bản của sự tồn tại. Cái tinh tuý nhất của sự vật. Ông cho rằng nền văn minh công nghiệp đã làm thui chột đi mất nhiều cái đẹp tự nhiên. Vì vậy ông khai thác tỷ mỉ cái vẻ đẹp chất phác và dân dã của những người nông dân vùng Bretagne. Từ cách nghĩ đó, ông tìm tòi những biểu hiện mới của cái đẹp. Những suy nghĩ riêng tư và mạch lạc đó ông đeo đuổi suốt cuộc đời. Tài năng và quan điểm nghệ thuật độc đáo của Gauguin đã tạo dựng được sự biện chứng của lý thuyết Tượng trưng, nhìn sự vật từ nhiều phía, để phát hiện ra những điều thầm kín nhất, không thể cảm nhận được bằng tư duy trực tiếp.

Nỗi trăn trở của Gauguin là ở chỗ từ những đề tài rất đơn giản tạo ra được sức khái quát cao. Ông đã tìm tòi nhiều để đạt được ý định đó ở miền Bretagne dân dã, rồi ở các đảo Thái Bình Dương thơ mộng và nguyên thuỷ và chính chính ở những nơi này ông tìm thấy một thực tế có chen tính chất thần bí. Gauguin không hợp với lối sống công nghiệp, ông thích sống cảnh dân dã, chất phác có phần lãng mạn của những nỗi buồn xa xứ. Tính cách này thể hiện

rõ khi ông sống ở Tahiti nơi mà giữa thiên nhiên và con người có những liên hệ đặc biệt tác động với nhau. Chính trong môi trường đó ông đã có những tác phẩm độc đáo.

Có hai bức tranh của Gauguin vẽ năm 1888 và 1889 ở vùng Bretagne gây tiếng vang lớn :

"Ảo ảnh sau lời thuyết pháp" và *"Hình ảnh đức chúa màu vàng"*.

Bức tranh thứ nhất chịu ảnh hưởng rõ lối vẽ của Bernard, người bạn tâm đầu ý hợp của ông. Bức tranh "Ảo ảnh sau lời thuyết pháp" có cái nét giống như bức tranh "Phiên chợ miền Bretagne" của Bernard. Đặc điểm của hai bức tranh này là những hình ảnh cực kỳ giản dị không chút chau chuốt với những đường viền chung quanh đậm nét và dứt khoát trên một mặt phẳng trừu tượng nhưng rất gần với tự nhiên.

Ta thấy Gauguin và cả Bernard có phong cách phóng khoáng, gần với tự nhiên, khác với sự bay bướm có phần cầu kỳ trong những bức tranh của Seurat. Song sự phóng khoáng, giản dị của Gauguin trong bức tranh *"Ảo ảnh sau lời thuyết pháp"* lại chứa đựng một nội tâm sâu sắc thể hiện trong hình ảnh của vị thiên thần xa xa với những người nông dân chất phác và ngoan đạo ở cận cảnh.

Bức tranh *"Hình ảnh đức chúa màu vàng"* có gây

nhiều tranh cãi. Bức tranh được sáng tạo từ nguồn cảm hứng trước tượng thánh Giê-su bị nạn bằng đá vùng Bretagne và bằng gỗ ở nhà thờ Trémelo gần Pont Aven.

Bức tranh cực kỳ giản dị. Cảnh chúa Giê-su bị đóng đinh trên thánh giá chung quanh là những con chiên âu sầu, ủ rũ, chúa màu vàng, đồng cỏ màu vàng, ánh trời cũng màu vàng tạo cảm giác ảm đạm.

Gauguin còn có bức tranh *"Cõi niết bàn"* thể hiện tính phản kháng của ông với những cái xấu xa của đời thường. *"Cõi niết bàn"* là bức tranh vẽ chân dung người bạn và đồng nghiệp của Gauguin là Jacob Meyer de Haan. Jacob được thể hiện với nét mặt âu sầu, có phần đần độn lại có vẻ đạo đức. Đằng sau hai cô gái trần truồng đang nhìn xuống thân hình loã lồ của mình một cách trơ trẽn. Rõ ràng Gauguin muốn nói lên cái mặt trái của "nền văn minh" mà ông khinh bỉ.

Tư tưởng và phong cách nghệ thuật của Gauguin đã ảnh hưởng một thời tới nhiều hoạ sĩ trẻ có tài thế hệ sau ông như Paul Sérusier (1863-1927), Pierre Bonnard (1867-1947) và Edouard Vuillard (1868-1940). Họ hợp thành một nhóm "Những nhà tiên tri" (nabis). Ở Paris thì có nhóm "Những nhà ấn tượng và khái quát". Tất cả đều tôn Gauguin làm bậc thầy.

Sau này, khoảng năm 1890, Vuillard và Bonnard

trong những nhóm trên có những tìm tòi mới xa dần với phong cách của Gauguin. Họ không theo những màu đơn giản và những cấu trúc có phần trừu tượng như của Gauguin nữa. Họ thiên về vẽ những cảnh thân thuộc, ấm cúng trong gia đình như cảnh *"Người đàn bà với chiếc đàn Piano"*, như *"Phòng ăn nhìn ra vườn"*...

Trong sáng tác của Gauguin và Bernard người ta còn thấy bóng dáng của các bức tranh vẽ trên cửa kính các giáo đường thời Trung cổ hay những tranh trang trí theo phong cách Nhật Bản đượm màu tôn giáo và triết học.

Từ năm 1891 Gauguin chuyển sang sống ở đảo Tahiti, miền Thái Bình Dương. Đối với ông, đây là miền đầy thơ mộng, thanh bình có nhiều điều kỳ diệu. Thiên nhiên đẹp, những con người phương Đông cực kỳ chất phác, dễ thương. Những cảnh đó bổ sung cho vốn sống của ông. Trong tranh của ông xuất hiện những tư liệu sinh hoạt trong nhà bằng tre, bằng cói, những chiếc mặt nạ gớm ghiếc, những vũ khí thô sơ của dân đảo Thái Bình Dương, những cô gái Java và những con khỉ... những màu sắc tôn giáo. Năm 1893 Gauguin trở về Paris trưng bày tranh với đề tài mới và đến năm 1895 ông lại sang miền đất Tahiti ở hẳn đó. Ông là một trong những người bảo vệ nền văn minh Polynésie tìm tòi và khai thác những nét đẹp của xứ sở Tahiti với những người dân

hiền hậu và tốt bụng tuy có phần còn "nguyên thuỷ". Ông cực lực phản đối nội dung giáo dục dân dã dạy cho trẻ em Tahiti rằng "tổ tiên của họ là người Gaulois...".

Về cuối đời, Gauguin sống nghèo túng, cơ cực, công nợ chồng chất, sức khoẻ giảm sút, có lúc đã nghĩ đến chuyện tự tử bằng nhân ngôn nhưng không thành.

Tác phẩm cuối cùng của Gauguin là một tranh lớn ông hoàn thành trong một tháng, dài 4,5m và cao 1,5m gây xôn xao dư luận bởi nội dung cũng như hình thức thể hiện của nó. Bức tranh lấy tên là : *"Chúng ta từ đâu đến ? Chúng ta là ai ? Chúng ta đang đi đâu ?"*.

Ba câu hỏi cơ bản của con người trước vô cùng và trước số phận là đề tài của bức tranh. Nội dung bức tranh có ba phần chính : Xa xa là bìa rừng rậm trên bờ biển cả. Các nhân vật phần lớn là đàn bà, gợi ra ba câu hỏi cơ bản như tên bức tranh. Ở giữa là một người đẹp Polynésie gần như loã lồ, đang hái táo. Đây đó ở chung quanh có những người đàn bà và trẻ em ở các độ tuổi khác nhau ngồi từng nhóm, người vui, kẻ buồn. Xa hơn một chút, một pho tượng được một thứ ánh sáng xanh kỳ ảo chiếu vào. Cạnh đó hai bóng người có màu hồng chiếu sáng, quyện lấy nhau đang lướt nhanh. Trước hai người này một

khuôn mặt khổng lồ, ngồi xổm, giơ hai tay lên trời nhìn hai bóng người như tự hỏi tại sao họ lại dám nghĩ tới số phận. Màu xanh chiếm ưu thế trong bức tranh, có điểm xuyết những màu hồng trên các cơ thể. Bức tranh như muốn phản ánh cả cái hư và cái thực. Cuộc sống và một cái gì siêu thực ngoài cuộc sống quyện lấy nhau trong một cảnh. Những đường cong của cây cỏ vùng nhiệt đới và sóng biển bao quanh những con người trần trụi đầy dục vọng. Cả bức tranh còn toát lên một triết lý vĩnh cửu về ý nghĩa cuộc đời, kiếp người quẩn quanh trong quy luật sống, sinh con đẻ cái, rồi chết đi sang thế giới bên kia. Triết lý đó về cuộc đời phản ánh một tâm tư của không ít các nghệ sĩ phái Tượng trưng đương thời.

Gauguin mất trong một túp lều tranh nghèo nàn ở Hivahoa, trong cảnh sống vật chất cực kỳ thiếu thốn, trong nỗi cô đơn hoàn toàn. Trước khi chết, Gauguin còn để lại những dòng sau đây trong bức thư cho một người bạn : "Chắc anh biết, từ lâu tôi đã ôm ấp một hoài bão ; người nghệ sĩ phải có quyền làm tất cả những điều mình có thể làm... Đối với công chúng đông đảo chắc họ chẳng quan tâm gì đến mong ước của tôi vì sự nghiệp nghệ thuật của tôi chưa đem lại gì nhiều cho họ, song những hoạ sĩ ngày nay, nếu có được sự tự do đó, chắc sẽ nhớ đến điều tôi đã làm được chút gì cho họ". Câu nói thể hiện sự khiêm tốn của một thiên tài. Thật vậy, ngày nay không ai

không thừa nhận sự đóng góp của Gauguin cho sự phát triển của nghệ thuật thế kỷ XX.

Người chịu ảnh hưởng và gắn bó với Gauguin nhiều nhất là Van Gogh (1853-1890). Van Gogh, người Hà Lan, cũng giống như Gauguin đến với nghệ thuật hơi muộn. Năm 1886 khi đến Paris để học hội hoạ, ông đã 33 tuổi. Trong cuộc đời nghệ thuật ít ai phải chịu nhiều sóng gió như Van Gogh. Đầu tiên làm nghề bán tranh, không sống nổi, ông xoay sang chăn cừu rồi lại có thời kỳ làm thầy tu ở Bỉ. Ông chẳng gặp may mắn gì trong tình yêu, mặc dầu ông có những mối tình tha thiết.

Ở Hà Lan, Van Gogh có một số tranh sơn dầu. Sang Paris, ông gặp những người phái Ấn tượng như Degas, Seurat, Lautréc mà ông kính trọng. Ông say mê cách sử dụng màu sắc của các hoạ sĩ Ấn tượng. Dưới sự chỉ đạo của Signac, tranh của Van Gogh vốn trước đây dùng màu tối, nay rực sáng như ánh mặt trời với nội dung đầy sức gợi cảm.

Đầu năm 1888 thường có những cuộc tranh cãi về nghệ thuật ở các tiệm cà phê. Giống như Gauguin, Van Gogh mơ ước có những bạn tâm đầu ý hợp, cùng nhau theo đuổi những con đường nghệ thuật mà họ tâm đắc. Song ước vọng ấy không thành hiện thực vì không thể có những cộng đồng lý tưởng như vậy với những động cơ trong sáng vì hoà bình, vì những

cái tốt đẹp trên đời. Van Gogh rời thủ đô Paris, đơn độc nhưng ông thích thú với thiên nhiên, đó là Mặt Trời, là chân lý của miền Trung, một "vương quốc của ánh sáng" như ông nói. Dưới ánh sáng mặt trời chói chang của miền Provence những ý tưởng nghệ thuật của Gauguin và của các hoạ sĩ tượng trưng rất bổ ích đối với ông. Van Gogh đi theo phong cách sáng tác của Cézanne, của Seurat và Gauguin, của Delacroix những hoạ sĩ bậc thầy. Van Gogh khẳng định : "Tôi không muốn vẽ hệt như những cái ở trước mắt tôi, tôi muốn dùng màu sắc để thể hiện cảm xúc mạnh mẽ của mình" và "tôi muốn cường điệu những cái cốt lõi và gạt sang bên mọi điều mơ hồ".

Mùa thu năm 1888, Van Gogh mời Gauguin đến sống cùng và họ cùng làm việc với nhau một thời gian ngắn. Chịu ảnh hưởng của Gauguin, Van Gogh cũng chuyển từ phong thái Ấn tượng sang Tượng trưng một cách độc đáo, dùng nhiều mảng phẳng màu sắc đồng đều với những đường viền đậm nét.

Thời kỳ này Van Gogh tặng cho Gauguin bức chân dung tự hoạ của mình với một sức thể hiện mạnh mẽ như những tranh tượng Phương Đông rất độc đáo của phong cách Van Gogh. Tính cách của hai nghệ sĩ sôi nổi và mãnh liệt như nhau, đã dẫn tới những cuộc tranh cãi nảy lửa. Van Gogh viết cho người em của mình là Théo rằng, nhiều lần sau những cuộc tranh cãi nảy lửa và không chút khoan nhượng với

Gauguin, cả hai người cùng mệt nhoài như những chiếc ắc quy đã trút hết điện. Van Gogh bị bệnh tâm thần nặng nên tính cách của ông rất bất thường. Đến nỗi có lần ông định giết Gauguin, rồi tự cắt tai của mình đem đến làm quà Noel cho một cô gái giang hồ theo lời đùa nghịch của cô ta. Van Gogh được đưa vào bệnh viện thành phố.

Tuy nhiên Van Gogh cũng có ít nhất bốn năm trước khi đến Paris thành đạt trong lao động nghệ thuật, ông làm việc ở nhiều xưởng vẽ và ở nhà bác sĩ tâm thần Gachet ở Auvers và ông đã vẽ chân dung của bác sĩ được coi là một trong những bức hoạ nổi tiếng. Năm 1890, Van Gogh tự tử trong trạng thái tâm thần vào tuổi 37.

33 tuổi bắt đầu, 37 tuổi chết, sự nghiệp nghệ thuật ngắn ngủi song cũng đủ để Van Gogh trở thành bất tử với những tác phẩm của mình. Xem tranh của Van Gogh không ai thấy chút dấu hiệu nào của bệnh tâm thần dẫn đến tự sát. Người ta chỉ thấy tính chiến đấu, những day dứt trong nội tâm, sự căng thẳng thần kinh trước những hiện thực, không có dấu hiệu gì của sự hoang tưởng hay nỗi tuyệt vọng trong ông.

Tranh Van Gogh thể hiện tâm hồn trong sáng và tính hiện thực nghệ thuật cao, ngay cả đối với một số tranh phong cảnh mà nhiều đường nét mới trông tưởng như rời rạc.

Hãy thử xem một số bức tranh của Van Gogh *"Quán rượu buổi tối"* là một bức tranh giàu tính hiện thực được đánh giá cao.

Chỗ này có mấy người say mèm gục xuống những chiếc bàn xanh nhạt. Chỗ khác mấy người ngồi riêng biệt. Những chiếc đèn lồng trên trần toả sáng, chiếu vào những bức tường đỏ và xanh, và nền nhà vàng tươi. Những đường song song của ván gỗ trên nền nhà làm cho căn phòng dài ra.

Van Gogh giải thích dụng ý của mình :

"Tôi muốn mô tả quán rượu với nhiều màu đỏ và màu xanh để chỉ những đam mê ghê gớm của con người. Tôi muốn thể hiện quán rượu như là nơi người ta có thể tự huỷ hoại mình, có thể phát điên lên, có thể gây tội ác. Tôi muốn dùng những tương phản về màu sắc, màu hồng dịu với màu đỏ máu, màu xanh dịu với màu xanh gắt để tạo nên một bầu không khí ngột ngạt, một nơi ăn chơi trác táng...".

Bức tranh chứa đựng nhiều chất suy tư của nghệ sĩ, trong chừng mực nào đó còn thể hiện cảm xúc mạnh mẽ hơn cả Gauguin. Nhưng cũng như Gauguin, Van Gogh muốn thể hiện những điều cơ bản, muốn đi sâu vào những chân lý đích thực của con người. Van Gogh viết : "Trong một bức tranh tôi cũng muốn thể hiện chút gì an ủi, làm dịu lòng người như âm nhạc. Tôi muốn tìm ra cái gì là vĩnh hằng trong đời sống của những người đàn ông và những

người đàn bà, giống như thời xưa vòng hào quang là một tín hiệu tượng trưng, nay tôi muốn tìm sự tượng trưng bằng màu sắc". Cũng khó mà xác định cho rõ tham vọng của Van Gogh, người ta chỉ thấy cách dùng màu táo bạo của ông để thể hiện cảm xúc. Giống như các danh hoạ của phái Tượng trưng khác, Van Gogh, muốn thoát ra khỏi phong cách vẽ trên giá vẽ để vươn tới một cách thể hiện rộng lớn hơn, giàu tính trang trí hơn, phản ánh được những tinh hoa trong lịch sử nghệ thuật.

Phong cách nghệ thuật của Van Gogh đã có sức thuyết phục mạnh mẽ tới hoạ sĩ một số nước. Điển hình nhất là hoạ sĩ người Na Uy : Edvard Munch. Theo gương Van Gogh, hoạ sĩ này cũng quan tâm nhiều đến những nỗi đau nhân thế và cũng đã có nhiều cách thể hiện sáng tạo những cảm xúc của mình. Edvard Munch lúc đầu có thiên hướng tự nhiên chủ nghĩa nhưng sau khi sang Paris vào khoảng 1889, dưới ảnh hưởng của nền hội hoạ Pháp, ông đã chuyển hướng một cách cơ bản trong phong cách. Ông viết : "Người ta không vẽ cái vẻ bề ngoài nữa như những người đàn ông đang đọc, những người đàn bà đang đan len. Phải vẽ những người đang sống, đang thở, đang cảm nghĩ, đang đau khổ và đang yêu. Tôi sẽ vẽ như vậy. Khi mà mọi người hiểu được tính chất thiêng liêng của cuộc sống họ sẽ phải ngả mũ chào kính cẩn như khi vào nhà thờ".

Bức tranh *"Điệu nhảy của cuộc sống"* được coi như bắt đầu sự chuyển hướng của Munch trong phong cách nghệ thuật. Đây là một đề tài mà những hoạ sĩ phái Tượng trưng và phái Biểu hiện của thế kỷ XX thường quan tâm. Đó là sự biến đổi xã hội của người phụ nữ, từ sự hiền lành trinh trắng không chút gợn, trở thành nguồn gốc đem lại bao nhiêu điều đau khổ cho người đàn ông. Mối quan hệ tình ái lứa đôi nhiều khi đem lại nhiều điều oan trái dẫn con người đến chỗ tự huỷ hoại mình bằng rượu chè, trác táng, điên loạn. Một số hoạ sĩ cũng đi vào đề tài này. Bức tranh *"Tiếng thét"* của Munch được nhiều người biết đến, tả sự khủng hoảng về sinh lý và tinh thần của một người phụ nữ thiếu tình yêu, không chịu đựng nổi cảnh sống cô đơn. Màu sắc bức tranh gay gắt, bầu trời chiếu đỏ chói chen màu xanh sẫm. Chiếc cầu gỗ qua sông, dòng nước tím, xanh, vàng phản chiếu ráng trời, xa xa một hai chiếc thuyền đơn độc. Trên cầu đằng xa là một cặp trai gái sóng đôi nhau. Cận cảnh một người phụ nữ đơn độc, hai tay ôm đầu, miệng kêu, đôi mắt đục ngầu hoảng loạn, tuyệt vọng...

Van Gogh cũng có một bức tranh lấy tên là *"Bầu trời đêm đầy sao"*. Bức tranh độc đáo, gợi cảm một cách đặc biệt, tâm hồn của nghệ sĩ hoà nhập với không gian mênh mông. Bầu trời đêm sáng sao gần như những ánh hào quang, những đường sáng song song cuộn lên như những cơn lốc chiếu một ánh sáng kỳ

ảo xuống cảnh núi rừng, cây cối, làng mạc, nhà cửa.

Khoảng những năm 1890, tranh sơn dầu không làm cho các hoạ sĩ thoả mãn. Một phong cách vẽ mới xuất hiện. Người ta thấy nhiều hoạ sĩ để tâm vẽ minh hoạ, vẽ tranh áp-phích, vẽ ký hoạ, vẽ tranh khắc gỗ. Hình thức nghệ thuật này đáp ứng được những cảm xúc mạnh mẽ chợt đến của nghệ sĩ.

Một trong những hoạ sĩ mở trường về tranh áp-phích và tranh khắc đá in màu rất đặc sắc được giới nghệ sĩ hâm mộ là Toulouse Lautréc. Với bàn tay khéo léo của Toulouse Lautréc mọi cái đều có thể được thể hiện trên mặt đá với nhiều đường nét táo bạo, chính xác. Với những phương thức thể hiện đơn giản, hình vẽ khắc trên đá của Lautréc có nội dung sâu lắng thể hiện khả năng quan sát cuộc sống rất tinh tế và sắc sảo của nghệ sĩ, đôi khi chỉ bằng mấy nét chì. Kỹ thuật và sự khéo tay của nghệ sĩ tạo nên những tranh vẽ trên mặt phẳng nhưng vẫn nổi rõ khối hình, tác động mạnh đến tâm lý người xem. Tài năng của Lautréc thể hiện ở chỗ chỉ cần mô tả một vài hình dáng, vài cử chỉ là đã nói lên được đầy đủ tính cách nhân vật. Cái đẹp, cái chân thực của cuộc sống đa dạng được khắc hoạ tài tình. Cũng như Gauguin và Van Gogh, Lautréc muốn để cho người xem cảm thụ cái đẹp của nghệ thuật không chỉ ở nét vẽ mà còn ở nội tâm của sự vật. Thật vậy, có thể nói không ngoa rằng hình dáng và màu sắc

trong tranh của Lautréc có sức truyền cảm còn mạnh hơn ở nhiều tranh của Manet hay Degas những bậc thầy của phái Ấn tượng. Kỹ thuật vẽ của Lautréc còn có hiệu quả lớn trong việc khái quát hoá. Những đường nét, chính xác đến cao độ đã thể hiện sức sáng tạo của nghệ sĩ.

Lautréc có được phong cách sáng tạo mới do nhiều nhân tố : Ông bắt đầu sự nghiệp với phái Ấn tượng như nhiều bạn hoạ sĩ đương thời, sau đó chịu ảnh hưởng của Degas có nhiều cảm hứng vẽ ngựa và những vũ nữ. Ngoài ra, Lautréc say mê với nghệ thuật vẽ trang trí Nhật Bản.

Ông sở trường về vẽ tranh áp phích và ký hoạ, tranh trang trí là những hình thức nghệ thuật,thể hiện được tính tượng trưng cao.

Toulouse Lautréc xuất thân từ một gia đình quý tộc. Sinh năm 1864, ông không may bị còi xương từ nhỏ, lại bị ngã thành tật, lớn lên trở thành người lùn dị dạng, đầu và mình phổng phao nhưng đôi chân khẳng khiu. Chịu số phận hẩm hiu về thể chất và ngoại hình, Lautréc ngay từ thuở thiếu thời đã sẵn có cái nhìn chua chát về cuộc đời. Chàng Lautréc lên Paris năm 1882 đi vào nghề vẽ trong vòng năm năm liền qua nhiều xưởng vẽ. Ông dùng nghệ thuật để gửi gắm số phận đau khổ của mình, uống rượu nhiều để đi vào quên lãng. Lautréc vẽ từ năm 16 tuổi, dễ mặc cảm với dòng dõi quý tộc suy tàn của

mình, thích ngắm những con ngựa, những cỗ xe hàng ngày phi nước đại trên con đường xa tắp vùng quê, hiện ra rồi lại biến mất. Bước đầu học vẽ ông thích vẽ cơ thể người. Ông nói với bạn bè rằng không có gì tồn tại cả, trừ bộ mặt là cái mẫu sinh động. Cảnh trí bên ngoài chỉ là cái nền để tôn cao thêm cái đẹp của các nhân vật. Một người bạn thân của Lautréc nhận xét rằng khi vẽ ở xưởng, Lautréc thường cố vẽ cho đúng người mẫu song ngoài ý muốn, anh ta luôn luôn cường điệu một số chi tiết điển hình nổi bật lên. Lautréc coi Degas là bậc thầy. Lautréc cũng rất thích tranh trang trí của những người Nhật xưa. Lautréc ngưỡng mộ Vélasquez và Goya và đặc biệt kính phục Ingres. Ở xưởng vẽ của Cormon, Lautréc có tinh thần độc lập như Van Gogh và Bernard... Song khác với Van Gogh và Bernard, Lautréc chịu ảnh hưởng sâu sắc của lối vẽ trang trí Nhật Bản.

Degas đã dạy cho Lautréc nhiều điều cơ bản về hình thể, về cách bố cục một bức tranh và Lautréc đã tiếp thu một cách sáng tạo, có phong cách riêng. Lautréc cũng sở trường vẽ những đề tài về thành phố ban đêm, những nơi ăn chơi, những nhà hát, những phòng hoà nhạc. Lautréc hoà với cuộc sống của những người cùng cực trong xã hội, những người làm công ăn lương vất vả, kể cả những người có số phận trớ trêu như gái điếm, những kẻ buôn lậu kiếm ăn, hầu như để trả đũa lại với xã hội cao sang đã hắt hủi và gạt ông ra ngoài lề. Lautréc đến tận các

hang cùng ngõ hẻm để quan sát đến nơi đến chốn, không chút định kiến, nhìn kỹ, tả tỷ mỷ cuộc sống như nó đã diễn ra, nhìn sự thật như nó vốn có ở bất kỳ đâu. Đôi khi Lautréc cũng thích khôi hài, ông trêu chọc những người mẫu của mình, bắt bẻ họ lúc mặc áo hay cởi áo, lúc họ buồn hay vui. Song thâm tâm Lautréc rất nghiêm túc và đứng đắn, trong sáng với lương tâm nghề nghiệp.

Khoảng năm 1890 thì Lautréc đạt tới đỉnh cao trong sự nghiệp lao động nghệ thuật của mình trong phong cách chín muồi của sự biểu hiện, trong những minh hoạ cho các bài hát, những tranh áp phích, tranh khắc đá đặc sắc. Đặc biệt tranh áp phích do Lautréc vẽ rất đắt giá, mặc dầu đôi khi chỉ là mấy nét bút chì đơn giản nhưng thật thần tình. Cũng có lúc, Lautréc bị phản đối vì một bộ phận công chúng cho rằng ông phản ánh những cảnh quá sống sượng hay thô tục, ông quá đi sâu vào những cảnh hạ tiện trong xã hội trái với luân thường đạo lý.

Một số tranh sơn dầu của Lautréc cũng thật là đặc sắc, nội dung phong phú, đường nét và màu sắc hài hoà một cách tuyệt diệu. Tranh sơn dầu của Lautréc không nhiều như của Seurat. Trong một thời gian ngắn từ 1891 đến 1901 (năm ông mất), Lautréc vẽ đến hơn 300 tranh áp phích nhưng chỉ vẽ một số ít tranh sơn dầu. Song những tranh sơn dầu ít ỏi ấy cũng đủ để Lautréc thể hiện tài năng được mọi người

ngưỡng mộ. Các bạn của Lautréc ví những tranh đó của cuối đời Lautréc như tiếng hát đẹp và day dứt của con thiên nga trước khi từ giã cõi đời. Tranh sơn dầu của Lautréc tuy ít ỏi cũng được coi là những tác phẩm lớn của thời kỳ hiện đại.

Một trong những bức tranh sơn dầu nổi tiếng của Lautréc là *"Quán cà phê cối xay gió đỏ"*.

Ở giữa, một nhóm các quý ông và quý bà sang trọng ngồi đàm đạo chung quanh cái bàn. Ở cận cảnh, phía tay phải một phụ nữ son phấn diêm dúa, ánh sáng xanh chiếu thẳng vào mặt, đứng sát bức màn gió. Xa hơn một chút, một bà đang vuốt lại mái tóc. Một cặp hai người đàn ông một cao một thấp vô tình lướt qua. Người cao và buồn là hình dáng của bác sĩ Gabriel Tapié đe Céleyran và người lùn bên cạnh chính là Lautréc. Bố cục bức tranh cân đối, tươi sáng màu da cam và màu xanh, rõ ràng nét mặt của các nhân vật đều rạng rỡ dưới ánh sáng điện. Cảnh nhìn chéo lộ ra chiếc lan can. Trang phục của các nhân vật đều sang trọng chứng tỏ họ ở tầng lớp trên. Không khí của quán rượu có cái gì đó không thực và hơi lạ. Toàn cảnh toát lên một ý đồ biểu hiện của tác giả : mô tả con người, sống cuộc sống thực của mình, những con người rất thật bằng xương bằng thịt và đều có dáng đẹp tạo hình. Bức tranh khắc đá rất gợi cảm là bức Lautréc vẽ cho bìa của tạp chí "Elles". Họ, những người đàn bà. Người

ta nói Lautréc đã giành tất cả tâm hồn mình cho bức vẽ ca ngợi người phụ nữ. Bức tranh vẽ năm 1900, dáng người đàn bà nhìn từ phía sau duyên dáng đầy sức sống, trang phục giản dị nhưng sang trọng đang giơ hai tay lên vuốt tóc. Lautréc có thể là nghệ sĩ hiện đại cuối cùng có khả năng thể hiện mối quan tâm sâu sắc tới cuộc sống, tới con người. Phong cách vẽ của ông, sự dí dỏm, bay bướm, pha chút châm biếm, cách thể hiện hình thể và màu sắc độc đáo là những đóng góp lớn của ông cho nền hội hoạ.

Tiếc rằng cho tới khi ông mất, tài năng của ông chưa được mấy người biết đến. Thế kỷ XX người ta mới chỉ biết nhiều tới Van Gogh, tới Gauguin và Cézanne. Thật ra cả Gauguin, Van Gogh, Seurat, Lautréc, Munch và Cézanne đều góp phần xây dựng nền nghệ thuật mới có đặc thù là tính chất Tượng trưng trong hội hoạ. Các hoạ sĩ đương thời đều thống nhất với nhau một quan điểm là hình hoạ trang trí và ký hoạ là những thành tố không tách rời trong bố cục của bức tranh. Tất cả những hoạ sĩ hậu Ấn tượng đều coi trọng những yếu tố trang trí và đều quan tâm chau chuốt những đường nét trong các tác phẩm của mình.

Hoạ sĩ người Bỉ Henri Van de Velde (1863-1957) cũng nổi tiếng về nghệ thuật mới, dùng đường nét tượng trưng để thể hiện tự nhiên. Ông cho rằng

đường nét sẽ tạo ra hình dáng, có sức khái quát, thể hiện những tính tượng trưng, giàu tính trang trí và cấu trúc. Những cây trắc bá của Van Gogh được thể hiện như những ngọn lửa thẳng đứng, những đường nét tượng trưng cho những rặng thông, những con đường của Cézanne, những nét vẽ tượng trưng cho chiếc roi của người điều khiển thú trong rạp xiếc của Seurat v.v... đều nói lên hiệu quả gợi cảm của đường nét trang trí trong nghệ thuật mới. Sau này đến Gauguin, Lautréc và Munch, hiệu quả trang trí của những đường nét trong rất nhiều tác phẩm còn được nâng cao, tạo sức gợi cảm mạnh mẽ chưa từng thấy.

Phong cách nghệ thuật trang trí được nhiều hoạ sĩ đương thời sử dụng như mặt tường khắc đá của hoạ sĩ người Đức August Endell (1871-1925), hay bức tranh *"Chân dung ông Felix Fénéon"* của Signac. Những hoạ sĩ này đều có ý đồ nâng tác phẩm của mình tới đỉnh cao của tính tượng trưng khiến cho bức tranh không còn ở mức độ sao chép lại tự nhiên một cách đơn giản. Hoạ sĩ người Đức Endell đã nói rõ trong một bài viết như sau : "Chúng ta đã đến ngưỡng cửa một nền nghệ thuật hoàn toàn mới, một nghệ thuật của các hình thể, đường nét mà tưởng như không có nghĩa gì, không tiêu biểu cho cái gì, không gợi nhớ đến cái gì nhưng thật ra chúng đã tác động tới tâm hồn chúng ta sâu đậm không kém sức mạnh của âm nhạc."

Nghệ thuật mới coi trọng đường nét, coi trọng cấu trúc đã có ảnh hưởng cả đến lĩnh vực kiến trúc đương thời.

Khi nói đến nghệ thuật mới người ta thường coi Henri Van de Velde là người phát ngôn, là nhà lý luận. Van de Velde còn có những tìm tòi mới trong các tác phẩm của mình, muốn thể hiện cả sự liên hệ giữa đường nét trong hội hoạ với sự tiến bộ của công nghệ hiện đại.

Phong cách nghệ thuật mới này được nhiều hoạ sĩ hưởng ứng trong tranh ký hoạ. Tranh ký hoạ nổi tiếng thời kỳ này là của Toulouse Lautréc vẽ cô vũ nữ người Mỹ Loie Fuller chỉ bằng mấy nét chì thể hiện được sự duyên dáng và tài ba của một người đẹp.

Phong cách này cũng được thể hiện nhiều trong tranh áp phích. Có nhiều hoạ sĩ nổi tiếng thời kỳ này vẽ tranh áp phích như Jules Chéret vẽ áp phích quảng cáo in đá *"Vũ nữ Loie Fuller"* hay bức áp phích, quảng cáo cho rượu Champagne Pháp của Pierre Bonnard, hoặc bức áp phích quảng cáo cho hãng thuốc lá *"Job"* của Alphonse Mucha. Những tranh áp phích quảng cáo khắc đá này được coi là những tác phẩm nghệ thuật nổi tiếng của thế kỷ XIX được lưu ở các Viện Bảo tàng lớn của nhiều nước Âu Mỹ như ở New York, Paris v.v...

Chủ nghĩa biểu hiện

huật ngữ "Chủ nghĩa biểu hiện", cũng như các thuật ngữ chúng ta đã gặp, "Ấn tượng, Tượng trưng, Ấn tượng mới hay hậu Ấn tượng" do các nghệ sĩ cùng trường phái, cùng khát vọng nghệ thuật tự đặt ra. Người ta có thể gọi là trào lưu, là trường phái nghệ thuật và mạnh hơn nữa nâng nó lên tới khái niệm chủ nghĩa.

"Chủ nghĩa Biểu hiện" có thể được hiểu theo hai mặt. Một mặt nó chỉ một khuynh hướng chung cho các ngành nghệ thuật, nhằm mục đích "diễn đạt" cho được nội dung cảm xúc của tác phẩm. Nó xuất phát từ tinh thần lãng mạn, rất coi trọng cái nhìn riêng của cá nhân, trân trọng sự phát hiện nội tâm hơn là chỉ quan sát đơn thuần về bề ngoài của tự nhiên.

Mặt khác, về cụ thể, chủ nghĩa Biểu hiện chỉ một trào lưu nghệ thuật có tiếng vang lớn trước hết ở Munich khoảng năm 1911. Thuật ngữ này lần đầu tiên xuất hiện trên tạp chí Đức "Tấn công", một tạp chí có khuynh hướng cấp tiến trong vùng Bavière (một xứ của Cộng hoà Liên bang Đức hiện nay vùng

núi Alpes, miền nam sông Danube, thủ phủ là Munich) do Herwarth Walden chủ trương. Tạp chí này có những bài viết hùng hồn đề xướng và ủng hộ những khuynh hướng cách mạng của nghệ thuật ở châu Âu thời kỳ đó.

Có bài báo đã viết :

"Chúng tôi gọi chủ nghĩa Biểu hiện là nghệ thuật của thế kỷ này để phân biệt nó với tất cả những cái khác chưa phải là nghệ thuật."

"Chúng tôi hoàn toàn thừa nhận rằng các hoạ sĩ của các thế kỷ trước cũng tìm tòi cách biểu hiện. Chỉ có điều là họ chưa tìm được..."

Có nhiều nhóm được coi là thuộc phái Biểu hiện, ví dụ ở Đức có nhóm "Cái đầu" hoạt động ở Dresde năm 1905, hay ở Munich có nhóm "Kỵ sĩ xanh" do một hoạ sĩ gốc Nga Wassily Kandinsky đứng đầu.

Một nhà phê bình nghệ thuật đức thời đó đã so sánh như sau :

"Cézanne dạy cho người ta cách đơn giản hoá các sắc điệu, Gauguin vẽ những mặt phẳng rất đạt, Van Gogh là bậc thầy trong việc sử dụng màu sắc. Maurice Denis, Vuillard và Bonnard đều có tham vọng sáng tạo lớn nhưng tất cả đều không có sức thuyết phục trong việc diễn đạt. Chỉ có hai người, một ở miền Bắc, một ở miền Nam là thành công. Đó là Munch và Hodler. Edward Munch là nhà hội hoạ

gốc Na Uy, sinh năm 1863, mất năm 1844. Tranh của ông thường có đề tài về những niềm lo âu, đau khổ của con người, về những khó khăn trong cuộc sống. Bức tranh theo phong cách Biểu hiện nổi tiếng của ông là bức *"Tiếng thét"* (đã nói ở chương trên) có sức gợi cảm mạnh.

Ferdinand Hodler, là nhà hội hoạ Thuỵ Sĩ sinh năm 1853 mất năm 1918, vẽ nhiều về đề tài lịch sử và tranh phong cảnh.

Hai hoạ sĩ đó được coi là những người sáng lập của chủ nghĩa Biểu hiện, nhất là Munch rất có uy tín trong giới hội hoạ ở Đức từ năm 1892.

Bức tranh nữa của Munch *"Cái hôn và căn phòng của tử thần"* gây xôn xao dư luận ở Berlin trong bối cảnh nước Đức vừa bị bại trận trong thế chiến thứ nhất. Giới hội hoạ Đức cho rằng Munch là người đầu tiên dám nói đến nỗi đau nhân thế đầy sức biểu hiện nội tâm.

Tiếp sức với Munch ở Đức, nhà danh hoạ theo chủ nghĩa Biểu hiện cũng vào loại bậc thầy là một người Pháp : Henri Matisse. Matisse sinh năm 1869 mất năm 1954, một thời có phong cách "Dã thú", sử dụng màu sắc tài tình, nổi tiếng về tranh vẽ, tranh cắt giấy, điêu khắc, vẽ trên kính, là nhà hội hoạ tạo hình sáng giá nhất của thế kỷ XX, có tranh ở hầu hết các bảo tàng lớn ở châu Âu.

Matisse viết cuốn "Bút ký của một nhà hội hoạ" đầy sức thuyết phục về chủ nghĩa Biểu hiện. Cuốn sách được dịch sang tiếng Đức và tiếng Nga, được coi là tác phẩm cơ bản về lịch sử và sự phát triển của nghệ thuật hiện đại.

Matisse viết : "Cái điều tôi theo đuổi là sự Biểu hiện. Tôi không thể thấy được đâu là tình cảm của mình đối với cuộc sống và đâu là cách thể hiện.

Đối với tôi, cách biểu hiện không chỉ ở sự say mê khi ngắm nhìn một khuôn mặt hay khi nắm bắt một cử chỉ mà phải ở toàn cảnh : Không gian của vật thể, tỷ lệ giữa các vật thể trong không gian, tất cả đều phải tạo được hiệu quả của sự thể hiện. Sự bố cục là nghệ thuật sắp xếp để làm nổi bật cái đẹp của các yếu tố mà người nghệ sĩ có thể tận dụng để thể hiện tình cảm của mình".

Quan điểm về sự biểu hiện của Matisse đã bổ sung cho những quan điểm của các hoạ sĩ Biểu hiện Đức và chủ nghĩa Biểu hiện thoát thai từ nghệ thuật Đức, được hoàn thiện ở Pháp.

Matisse và các bạn đồng nghiệp của ông cùng chí hướng muốn hoàn thiện một khái niệm nghệ thuật, từ định nghĩa đến phương pháp sáng tác, để từ đấy mà phát triển lên. Do đó nên khi Matisse dùng khái niệm "Biểu hiện" ông không chỉ muốn nói đến một phong cách sáng tác đơn giản mà muốn khái quát về "một lý tưởng khác của cái đẹp". Cái đẹp đó phải

gắn với "cảm xúc đích thực" của nghệ sĩ và phải bằng một cách trình bày thật đẹp.

Quan điểm về "Biểu hiện" của Matisse có khác với quan điểm của các bạn đồng nghiệp người Đức. Người Đức dùng phong cách biểu hiện để nói lên những nỗi đau nhân thế để thoả mãn một nhu cầu "trí tuệ hoá sự diễn đạt", để nói lên những khủng hoảng tâm lý trong hoàn cảnh xã hội đương thời, để đòi sự tự do tình cảm, kể cả trong quan niệm về đạo đức, nhưng với Matisse và nhóm của ông ở Pháp thì cái cốt lõi trước hết là biểu hiện cái đẹp.

Matisse và nhóm của ông quan tâm đến hình thức biểu hiện mà theo họ cũng chính là nội dung tác phẩm. Nhóm Matisse còn say mê với nghệ thuật nguyên thuỷ của châu Phi và châu Úc mà trong đó họ phát hiện cái đẹp đích thực.

Ở nghệ thuật được coi là nguyên thuỷ của các dân tộc chậm phát triển, các hoạ sĩ người Đức tìm những nhân tố huyền bí, còn các hoạ sĩ Pháp như nhóm Matisse lại khai thác vẻ đẹp đầy sức quyến rũ của các mặt nạ, của những bức tượng mô tả sự khoái lạc xác thịt. Họ khai thác vẻ đẹp giàu tính trang trí của các đề vật nguyên thuỷ, coi trọng tính nghệ thuật hơn là tính thiêng liêng huyền bí.

Matisse nghiên cứu sâu các nghệ sĩ hậu Ấn tượng bậc thầy đã có ảnh hưởng lớn đến các hoạ sĩ lớp trẻ, qua các triển lãm lớn. Năm 1901, có triển lãm lớn

của Van Gogh. Năm 1903 có triển lãm của Gauguin. Năm 1906 Van Gogh lại có cuộc triển lãm mới. Trong hai năm 1904 và 1905 có triển lãm của Cézanne. Cézanne là người chiếm được nhiều ấn tượng tốt đẹp của giới hoạ sĩ trẻ đương thời. Khoảng năm 1905 khắp nơi người ta bàn tán về phong cách Cézanne, về nội dung cảm hứng của Cézanne, có cái gì đó vừa huyền bí, vừa bay bổng. Tóm lại tài sử dụng màu sắc của Van Gogh, sự quan sát tinh tế của Gauguin, những nét bút bay bướm của Cézanne đã có ảnh hưởng đậm nét tới phong cách sáng tác của Matisse và nhóm của ông.

Quá trình hình thành phong cách sáng tác của Matisse qua nhiều giai đoạn :

Từ năm 1899 Matisse bắt đầu chịu ảnh hưởng cách vẽ của các hoạ sĩ đàn anh hậu Ấn tượng, ở nghệ thuật dùng màu sắc đậm, nhiều sức rung động. Tiếp đó, tranh của Matisse sở trường dùng màu tối, có dáng dấp như tranh của Courbet và Manet đều là bậc thầy của hội hoạ Ấn tượng (Bản thân Matisse là học trò của Manet). Năm 1903, Matisse vẽ bức tranh Carmelina. Carmelina là một người mẫu được thể hiện rất gợi cảm trong xưởng vẽ của hoạ sĩ. Carmelina được vẽ ở cận cảnh, chỉ có ánh sáng và bóng tối trên các đường nét tuyệt mỹ của cơ thể, không có màu sắc nào khác trừ dải băng xanh quấn mái tóc. Trên chiếc bàn vẽ, có chiếc gương phản chiếu

hoạ sĩ đang cặm cụi làm việc và lưng của cô người mẫu cũng với những đường cong rất đẹp. Chính ở bức tranh này mà người ta thấy Matisse có phong cách gần gũi với Courbet và Manet.

Năm 1904, Matisse gặp Paul Signac vốn là bạn và người kế tục danh hoạ Seurat trong nghệ thuật khai thác và sử dụng ánh sáng trong hội hoạ. Hai người kết bạn, làm việc cùng nhau, Matisse bắt đầu cùng Signac vẽ nhiều tranh phong cảnh với mau sắc tươi tắn, sáng lạn. Matisse tham gia nhóm những người độc lập và có một phòng tranh lấy tên là "Sự sang trọng, yên tĩnh và khoái lạc" với nét bút phóng khoáng và đa dạng, song nói chung vẫn là phong cách Ấn tượng.

Chỉ từ năm 1905, Matisse mới có sự chuyển biến rõ trong sáng tác ở phong cách rất táo bạo trong sử dụng màu sắc. Ông tâm đầu ý hợp với nhiều hoạ sĩ cùng phong cách này như André Derain, Maurice de Vlaminck, Georges Rouault cũng là những người bạn đồng học với ông và người người khác nữa. Đặc biệt bộ ba Derain, Matisse và Vlaminck với phong cách dùng màu sắc gay gắt, táo bạo đã *hình thành nên một trào lưu mới trong hội hoạ, giới hoạ sĩ đương thời đặt cho cái tên là "Chủ nghĩa Dã thú".*

"Những người Dã thú" là thuật ngữ mà một nhà phê bình nghệ thuật đương thời đặt tên cho họ nhân có phòng tranh mùa thu năm 1905 ở Paris. Đặc điểm

của nhóm này là có phong cách vẽ rất hiện đại so với thời bấy giờ, sở trường dùng các màu sắc thuần tuý, gay gắt. Họ chủ trương vẽ không phải là chép lại tự nhiên mà phải thể hiện những cảm xúc mạnh mẽ trước tự nhiên, dùng những màu sắc thuần tuý, gay gắt để thể hiện những cảm xúc đó. Khuynh hướng này được nhiều hoạ sĩ đương thời hưởng ứng, coi là giàu sức sáng tạo, mở đường cho những chân trời tự do mới trong hội hoạ.

Matisse và các bạn của mình tự nhận là thuộc phong cách "Dã thú", họ có phòng tranh riêng, triển lãm những bức tranh "Dã thú". Nhưng phòng tranh này có sức cuốn hút giới hâm mộ. Người ta ngợi ca những bức tranh "Dã thú" có màu sắc như "ảo ảnh" như "điên dại" đầy vẻ "huyền ảo". Người ta coi đó là sự tự do sáng tạo. Có người nhận xét nét vẽ của các hoạ sĩ "Dã thú" ngộ nghĩnh, thơ ngây và dễ thương như nét vẽ của các em nhỏ. Thật vậy, người ta thích thú với những tranh phong cảnh, người và cảnh với màu sắc nhiều khi thô, nhưng lại được coi là đẹp, nhiều sức sống.

Thực chất "chủ nghĩa Dá thú" trong hội hoạ chứa đựng một yếu tố mới. Đó là sự mê say của hoạ sĩ với chủ nghĩa tự nhiên, cơ sở của chủ nghĩa hiện thực và chủ nghĩa tự do trong cuộc sống mà nhiều nghệ sĩ, nhiều nhà văn Pháp đã từng ấp ủ như Zola, như Gide. Nhân danh sự tự do sáng tác, các hoạ sĩ

thể hiện những cái không có thực, vẽ những cái chỉ có trong mơ, tìm tòi những niềm rung động mới, họ thích hoa, thích cả bóng tối, thích cả dáng hình ma quỷ mà họ tưởng tượng ra, họ vẽ mọi cái mà họ đam mê.

Phong cách sáng tác của Matisse gần với phong cách của Cézanne, ở nghệ thuật dùng màu sắc để xác định vật thể, bằng những vết màu chấm phá, gợi nên ấn tượng của một cái gì có thật trong thiên nhiên.

Những chấm màu tưởng như ngẫu nhiên nhưng lại hài hoà phù hợp với trạng thái cảm xúc của nghệ sĩ trước tự nhiên, tô đậm tính hiện thực của tự nhiên không quá phụ thuộc vào vật mẫu.

Matisse viết : "Người nghệ sĩ phải biết rằng, khi nghĩ có thể tha hồ tưởng tượng đến những cái không có thực, nhưng khi vẽ thì lại phải dựa vào những cái có thực trong tự nhiên. Và nếu có đi xa hơn trong suy nghĩ thì chỉ cốt nhằm làm cho thiên nhiên được hoàn thiện hơn".

Có người hỏi Matisse về lý do thích cách sử dụng màu sắc thuần tuý của Cézanne, Matisse đã trả lời rằng, không phải là vấn đề thích màu sắc mà chính là vì vấn đề muốn làm nổi bật những mối quan hệ giữa các sự vật. Tranh của Matisse không có màu sắc hài hoà như ở nhiều hoạ sĩ khác. Theo dòng cảm xúc, ông dùng màu táo bạo, đỏ tím, xanh, vàng, da cam, màu lam, đều sẫm và gay gắt trong cùng một

mảng, nhiều khi mất cả sự hài hoà nhưng lại có hiệu quả tâm lý mạnh, lúc đầu xem hơi chối nhưng lâu dần lại thấy có sức sáng tạo hấp dẫn. Điển hình cho những sáng tác loại này của Matisse là những bức tranh tĩnh vật, tranh phong cảnh, tranh chân dung. Bức tranh *"Người đàn bà đội mũ"* hay bức tranh chân dung bà vợ ông *"Bà Matisse"* là rất đặc biệt.

Matisse không chú trọng lắm đến nét vẽ. Những đường viền trong tranh chân dung của ông không trau chuốt, lại có vẻ vẽ vội vàng, không dứt khoát. Trên tranh chân dung ông dùng nhiều màu gắt, màu đỏ, bên cạnh màu đen, màu xanh, điểm màu trắng như có ánh sáng chiếu vào mặt. Cũng có người chê tranh Matisse, cho rằng muốn coi là yếu tố mới thì nó trở thành mới chứ cũng chẳng có gì là đặc sắc. Có người không tán thành cách vẽ tranh chỉ như một phác thảo chưa hoàn chỉnh. Tuy nhiên, nhiều nhà phê bình nghệ thuật có tên tuổi thừa nhận sự sống động và đầy sức mạnh của tranh Matisse và nhóm của ông. Họ cho rằng, tranh của Matisse cũng đặc sắc, giàu cảm xúc như ta thấy ở Van Gogh, nó có một cái gì đó bắt nguồn từ cảm xúc đầu tiên mãnh liệt trước thiên nhiên. Tranh của Matisse có bản sắc riêng. Đó là hội hoạ ngoại sự xếp đặt sẵn, là hội hoạ tự nhiên, là nghệ thuật thuần tuý... Đó là sự tìm tòi cái tuyệt đối nhưng cái tuyệt đối ấy lại bị sự chi phối của một cái tương đối là cảm xúc cá nhân...

Sự gắn bó chặt chẽ của nhóm hoạ sĩ "Dã thú" với nhau chỉ kéo dài khoảng ba năm. Bởi lẽ, tính cách riêng độc lập của từng người rất mạnh, những khát vọng độc đáo của từng người cũng rất riêng tư nên họ không đi cùng với nhau được lâu. Ngoài ra họ đều đã đạt tới đỉnh cao của một phong cách sáng tác, trong cách biểu hiện cảm xúc, trong việc sử dụng màu sắc và đến lúc họ thấy cần có sự điều chỉnh, cần có sự tìm tòi mới cho phù hợp. Hiện tượng này có dấu hiệu rõ rệt từ cuộc triển lãm tranh của các hoạ sĩ nhóm "Dã thú" năm 1906.

Ở triển lãm này những tranh của họ có sự chuyển hướng đáng kể.

Bức tranh chân dung *"Bà Matisse"* của Matisse so với bức tranh *"Người đàn bà đội mũ"* vẽ trước đó có nhiều điểm khác. Nếu *"Người đàn bà đội mũ"*, dùng những màu gắt, những đường viền không dứt khoát thể hiện cảm xúc khá mãnh liệt của nghệ sĩ thì chân dung *"Bà Matisse"* ôn hoà hơn, trau chuốt hơn. *"Bà Matisse"* với mái tóc và cặp lông mày đỏ tím, đậm nét mạch lạc, làm nổi bật cặp mắt sáng, nét mặt trái xoan. Hoạ sĩ vẫn bằng những sắc màu thuần tuý, tạo sự tương phản về ánh sáng để điều chỉnh lại phong cách dùng màu đậm, tối trong những tranh chân dung thời kỳ đầu.

Những đồng nghiệp của ông như Dufy, Vlaminck

và Derain cũng vậy, nét vẽ và màu sắc trong tranh của họ cũng đỡ dữ dội hơn.

Dần dà, người ta trở lại với phong cách Ấn tượng của Cézanne, xa rời sự dữ dội của chủ nghĩa "Dã thú".

Trong bối cảnh đó bắt đầu sự nghiệp một nhân tố mới trong nghệ thuật tạo hình : chủ nghĩa Lập thể. Các hoạ sĩ "Dã thú" cũng tự giác thay đổi phong cách sáng tác. Derain, Vlaminck và Dufy chuyển hướng sang một phong cách đỡ gây tranh cãi hơn. Chỉ có Braque và Matisse vẫn giữ nguyên tính cách "dữ dội" của mình.

Braque sau chuyển dần sang phong cách Lập thể, còn Matisse vẫn tiếp tục một mình đi theo định hướng "Dã thú" một cách dũng cảm, kiên định.

Trong khi bức tranh *"Người đàn bà đội mũ"* còn chưa hết gây xôn xao dư luận trong giới nghệ thuật Paris thì Matisse lại có một sáng tác mới vượt khá xa những sáng tác "Dã thú" nổi tiếng nhất của ông trước đó. Đó là bức tranh khổ lớn, dài 2,5m, rộng 1,8m trưng bày ở phòng tranh của người Độc lập mùa xuân năm 1906, có tên là *"Niềm hạnh phúc được sống"*. Bức tranh về tình yêu, có sự thể hiện táo bạo. Tranh vẽ một số cặp trai gái khoả thân đang quấn quýt bên nhau trên một bãi cỏ, trong một cánh rừng bên bờ biển. Cơ thể các nhân vật được thể hiện bằng những đường cong hài hoà và uyển chuyển trên

mặt phẳng. Người ta thấy bức tranh có phong cách độc đáo, gợi nên một khuynh hướng mới của việc sử dụng đường nét giàu tính trang trí trong nghệ thuật mới. Màu sắc được phân phối trên những mảng phẳng khiến cho hình ảnh của cảnh và người có chiều rộng và chiều sâu rất sinh động. Mỗi hình người hay cảnh đều có đường viền rõ nét. Hoạ sĩ bằng những đường nét và màu sắc trên mặt phẳng đã tạo được cảm giác về khối lượng và chiều sâu của tự nhiên.

Năm 1907, Matisse lại gửi đến phòng Triển lãm mùa thu một sáng tác mới độc đáo nữa có tên là *"Âm nhạc"*. Đến năm 1910, cũng với đề tài đó, có hai bức tranh khác *"Âm nhạc"*, *"Điệu nhảy"*. Loại tranh này đã mở đầu cho đỉnh cao tranh trang trí của Matisse vẽ trên tường. Trong những tranh này, nghệ sĩ đã chú ý nhiều đến hình dáng các nhân vật trong tổng thể hơn là trau chuốt từng cảnh, có dáng dấp của một phác thảo nhiều hơn là bức tranh hoàn chỉnh. Màu sắc đơn giản, mỗi mảng rộng một màu nguyên chất.

Chính Matisse đã giải thích rằng ông muốn ghi lại một cách đơn giản những cảm xúc mạnh mẽ về thiên nhiên và con người. Ông nói : *"Cảnh đẹp nhiều khi đến bất chợt, phải nắm bắt cho kịp những nét đẹp nhất"*.

Ví dụ như bức tranh *"Điệu nhảy"* vẽ năm 1909, hiện nay trưng bày ở Viện bảo tàng nghệ thuật mới ở New York, Matisse dùng có ba màu, bầu trời là màu xanh da trời sáng, các cặp trai gái đang nhảy múa màu đất nung, nền đất màu xanh lá cây.

Matisse giải thích dụng ý của mình : Màu trời phải là màu xanh da trời nhất, gợi cái xanh "tuyệt đối" cũng như mặt đất là màu xanh lá cây không thể có cái gì xanh hơn, còn cơ thể con người là màu đỏ tươi của đất nung. Cả ba màu đó đều mang ý nghĩa của sự "tuyệt đối".

Ngắm kỹ các cặp trai gái đang nhảy múa, ta có thể liên tưởng tới nghệ thuật trang trí trên các bình cổ Hy Lạp.

Tài năng của Matisse qua mấy bức tranh trên với phong cách mới được Picasso và các hoạ sĩ Lập thể phát hiện ở Paris.

Năm 1910, Matisse sang Munich dự một cuộc triển lãm nghệ thuật của đạo Hồi và ông say mê nghiên cứu tỷ mỉ những tấm thảm, những đồ trang sức, những tấm vải len phương Đông. Mùa đông năm sau, ông sang thăm Marốc. Cảnh sắc và ánh sáng chói chang của miền sa mạc Bắc Phi đã cuốn hút ông. Ông rất thích thú nghệ thuật trang trí phương Đông. Cảm xúc của ông đối với đất nước Marốc đã làm tăng thêm niềm say mê của ông với nghệ thuật trang

trí và sắc màu phương Đông. Tranh của Matisse thời kỳ này có phong cách như những tranh trang trí, điển hình như bức tranh *"Xưởng vẽ đỏ"* của ông. Tranh bố cục gần như toàn màu đỏ gạch. Ở cuối căn phòng có một cây cảnh xanh và vàng, có nhiều bức tranh treo trên tường hoặc xếp ở góc phòng, một bức tượng, cảnh thường thấy trong xưởng vẽ của các nhà hội hoạ... Tất cả những vật đó điểm xuyết cho bức tranh những mảng màu hồng, màu xanh, màu vàng chanh, làm tăng thêm sự hài hoà màu sắc trong toàn cảnh có màu đỏ chiếm ưu thế. Người ta có cảm giác bức tranh có bóng dáng của nghệ thuật Ba Tư được một nghệ sĩ phương Tây thể hiện. Điều đó chứng minh rằng Matisse đã nắm bắt được cái thần của nghệ thuật tạo hình phương Đông trong sự hài hoà của hình và sắc được bố cục có cân nhắc tỷ mỉ. Mỗi một vật đều góp phần tạo nên sư hài hoà trong nền đỏ của bức tranh. Các hoạ sĩ đương thời đánh giá bức tranh "Xưởng vẽ đỏ" của Matisse là giàu tính trí tuệ, nhạy cảm với những cảm xúc mới. Người ta thấy sự hài hoà về hình và sắc trong tranh Matisse là sự kết tinh của phong cách Ấn tượng Đức, cách biểu hiện trong nghệ thuật của Gauguin, Van Gogh và cả Cézanne, chỗ khác nhau giữa hội hoạ Pháp mà tiêu biểu là của Matisse với hội hoạ Ấn tượng Đức là các nhà hội hoạ Đức khai thác nhiều khía cạnh tâm lý xã hội hơn. Ở Paris, các hoạ sĩ Pháp vẽ

cảnh và vật, vẽ chân dung nhưng vẽ chân dung cũng là để vẽ cảnh. Họ cố gắng thể hiện các khái niệm trong cuộc sống (ví dụ : Âm nhạc, Vũ điệu, Niềm hạnh phúc trong cuộc sống). Còn ở Berlin hay Munich, các hoạ sĩ muốn thể hiện những nét sâu lắng nhất của tâm hồn con người, những đau khổ, họ muốn bằng nét vẽ phân tích, phanh phui những trạng thái tâm lý xã hội. Chủ nghĩa Ấn tượng ở Đức có bước phát triển mạnh trong những năm đầu thế kỷ ở nhiều thành phố Đức trong cùng một thời kỳ, chủ yếu do sự phục hưng của tinh thần dân tộc ở Đức nhiều hơn là do ảnh hưởng của chủ nghĩa Ấn tượng "Dã thú" Pháp. Đó cũng là tính chất cố hữu của nền hội hoạ hai nước.

Nghệ thuật Đức, ngay từ thời Trung cổ vẫn thường là tiếng nói của tình cảm, của tâm lý xã hội, của tính trí tuệ. Cộn ở Pháp, từ thời "Bách khoa từ điển" người ta coi trọng vấn đề "Phương pháp luận" theo lý thuyết của Descartes. Do đó, nghệ thuật cũng có tính chất lý trí nhiều hơn, nhất là thời kỳ đầu của trào lưu "Lập thể".

Một nhà phê bình nghệ thuật nổi tiếng người Đức Wilhelm Worringer đã định nghĩa về chủ nghĩa Biểu hiện. Theo Worringer chủ nghĩa Biểu hiện là một trào lưu chung có nguồn gốc từ những truyền thống miền Bắc và sau nở rộ với sự phát hiện nghệ thuật nguyên thuỷ. Chủ nghĩa Biểu hiện thiên về đặc tả

các hình thù thô thiển và nguyên thuỷ mà từ trước đến nay người ta coi thường. Worringer gắn chủ nghĩa Biểu hiện không chỉ với nghệ thuật nguyên thuỷ mà cả với nghệ thuật trừu tượng và nghệ thuật dân gian. Đấy là một bước phát triển khiến cho nghệ thuật khác với thời Phục hưng. Theo ông, thiên nhiên không còn là khung cảnh yên tĩnh cho con người hoạt động mà ngược lại, môi trường thiên nhiên luôn sôi động, đối nghịch với con người và con người chỉ còn chịu cách thần phục như con chiên phải thần phục Chúa vậy.

Nghệ thuật hiện đại Đức theo quan điểm đó được thể hiện ở Dresde, trong nhóm bốn nghệ sĩ trẻ chưa đầy 30 tuổi : Ernst Ludwig Kirchner, Karl Schmidt Rottluff, Erich Heckes và Fritz Bleyl. Những hoạ sĩ này có hứng thú chung với nghệ thuật nguyên thuỷ và truyền thống dân gian. Năm 1905 họ tổ chức chung một cuộc trưng bày tranh tại một xưởng máy bỏ hoang. Họ lấy tên là nhóm "Cái cầu", ý giả muốn tự coi mình như mối liên hệ có tính cách mạng giữa hiện tại với quá khứ. Họ tự coi có trách nhiệm phải tập hợp mọi nhân tố cách mạng và sôi động trong cuộc sống. Họ kêu gọi giới trẻ trong cộng đồng nghệ thuật : "Nhân danh những chiến sĩ thúc đẩy sự phát triển của lịch sử, là thế hệ những người sáng tạo và yêu nghệ thuật, chúng tôi kêu gọi tuổi trẻ hãy đoàn kết lại bởi vì các bạn phải gánh vác lấy tương lai,

phải giành lấy tự do được sống và hành động từ những thế lực bảo thủ của lớp già".

Với lời kêu gọi đó, nhóm "Cái cầu" đã tập hợp được nhiều người trong giới trẻ yêu nghệ thuật trên khắp nước Đức trong những năm trước chiến tranh thế giới lần thứ I. Ở nước ngoài những tư tưởng nghệ thuật đó cũng tranh thủ được sự đồng tình của nhiều người quan tâm đến con người và xã hội. Sáng tác nghệ thuật như có một luồng gió mới, ở Đức, các nghệ sĩ trẻ công khai chống lại thói đạo đức giả và chủ nghĩa duy vật tầm thường trong con người. Trong lĩnh vực nghệ thuật, họ tuyên chiến với sự độc tài lỗi thời của Viện Hàn lâm và những quan điểm võ đoán của chủ nghĩa Ấn tượng và hậu Ấn tượng. Phong cách vẽ của các trường phái hội hoạ thế kỷ XIX đã lỗi thời trong một thế giới bị coi thường và khoa học kỹ thuật nhất là cơ khí có những bước phát triển phi thường. Trong bối cảnh đó, giới nghệ sĩ trẻ nước Đức muốn có những tìm tòi mới thể hiện một cách trực tiếp và có trí tuệ những cảm xúc của mình.

Nhóm "Cái Cầu" muốn tìm một quan niệm hiện đại cho nghệ thuật về mặt lý thuyết. Họ gắn với nhau trong công việc như một tổ chức ái hữu của các tổ hợp tác thủ công thời Trung cổ. Họ khai thác các nguồn gốc của nghệ thuật nguyên thuỷ ở châu Phi và châu Úc và đã có những tác phẩm hội hoạ rất táo bạo về màu sắc, về hình thể, đầy vẻ tự nhiên.

Dấu ấn của tính nguyên thuỷ trong các sáng tác của họ không chỉ ở những đường nét và màu sắc thô cứng mà còn ở chỗ chọn đề tài, những đề tài mượn từ sinh hoạt đời thường kể cả những cảnh nam nữ khoả thân trong cảnh núi rừng rất dân dã và gợi nét nguyên thuỷ.

Người đứng đầu nhóm "Cái Cầu" là Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938). Tác phẩm của ông cũng là điển hình cho cả nhóm ở phong cách giàu tính trang trí, truyền cảm mạnh gần với phong cách ban đầu của nhóm hoạ sĩ "Dã thú", khai thác những chuyện đời thường và tâm lý con người. Giai đoạn cuối đời sáng tác của hoạ sĩ đã có dáng dấp gần với phong cách của chủ nghĩa Lập thể.

Gần với phong cách của Kirchner có Erich Heckel (1883-1970) với nhiều tác phẩm giàu chất trữ tình, thể hiện nhiều nội tâm mạnh mẽ. Người ta coi Héckel như nhà thơ của nhóm.

Còn có Karl Schmidt Rottluff (sinh năm 1884) với những bức tranh có đường nét nguyên thuỷ chân thực, với những hình thù vuông đậm có sức hấp dẫn ở hình thể hơn là ở sự biểu hiện tâm lý.

Năm 1906, nhóm kết nạp thêm Emil Nolde (1867-1956) bạn của Rottluff. Emil Nolde trở thành người nhiều tuổi nhất trong nhóm chỉ hoạt động với nhóm trong vòng hai năm, nhưng đã có ảnh hưởng lớn với

các đồng nghiệp trẻ trong phong cách thể hiện. Emil Nolde dùng tương phản màu rất đặc biệt, gây xúc cảm mạnh. Những tranh nổi tiếng nhất của Nolde lấy đề tài về cuộc đời của Chúa Giê-su như bức tranh "Bữa ăn cuối cùng của Chúa Giê-su" ông thể hiện Chúa Giê-su và các môn đệ với những bộ mặt chất phác của những người nông Đức rất gợi cảm.

Bức tranh *"Mặt trời nhiệt đới"* màu sắc gay gắt, thể hiện cảm xúc mãnh liệt, gần với phong cách "Dã thú".

Nhóm "Cái Cầu" còn kết nạp thêm Max Pechstem năm 1906. Tranh của Max có sức hấp dẫn ở chỗ giàu tính trang trí, gần với phong cách Pháp, bớt gay gắt hơn các bạn đồng nghiệp cùng nhóm. Otto Mueller (1874-1930) là người cuối cùng tham gia nhóm.

Otto Mueller vẽ tranh giàu tính nguyên thuỷ và đặc biệt sở trường về các tranh khoả thân giữa thiên nhiên với màu sắc hài hoà. Những tranh khoả thân của Otto Mueller như bức "Các cô gái Gitan bên đống lửa" giàu sức "biểu hiện" có thể sánh ngang tầm với tranh khoả thân của Matisse như bức "Khoả thân màu lam" hay như bức tranh *"Mùa hè"* (khoả thân ở ngoài trời) của Schmidt Rottluff. Có điều là ở tranh của Matisse, không rõ tính xã hội và nội tâm, nặng về thể hiện cái đẹp, thanh bình, thuần tuý, còn ở tranh của các hoạ sĩ Đức thì là sự khoả

thân như bằng xương bằng thịt thật sự, thể hiện sự khoả thân trong cuộc sống hiện đại, văn minh và có phần thoái hoá.

Tranh khoả thân của những người Đức thể hiện sự viên mãn, sung sức của cơ thể đẹp. Từ năm 1905 đến năm 1911 các hoạ sĩ thuộc nhóm "Cái Cầu" cùng sống với nhau và làm việc ở Dresde hay ở miền quê lân cận... Cuối năm 1911 họ cùng trở về Berlin. Khoảng năm 1913 thì trong nhóm có sự phân hoá mỗi người đi một đường và nhóm "Cái Cầu" tan vỡ.

Khoảng đầu thế kỷ XX, một trung tâm khác quan trọng hơn nhóm Dresde, được hình thành ở Munich tập hợp nhiều hoạ sĩ từ nhiều nước đến, từ Nga, Thuỵ Sĩ, Áo, kể cả từ Mỹ nữa. Người ta đã bắt đầu thấy xuất hiện bên cạnh những phòng tranh của nhóm hậu Ấn tượng, Dã thú, còn có những phòng tranh Lập thể. Một nhóm nghệ sĩ mới tập hợp nhau lại dưới cái tên "nhóm Kỵ sĩ xanh" có phần "trí tuệ hơn, tinh vi hơn là những đồng nghiệp của họ ở nhóm "Cái Cầu". Thật vậy, tác phẩm của nhóm "Kỵ sĩ xanh" ở Munich có phần nổi bật về tính trí tuệ và tượng trưng của những hình thể tự nhiên và trừu tượng. Trong nhóm "Kỵ sĩ xanh" phải kể đến ba hoạ sĩ gắn bó mật thiết với nhau làm nòng cốt của nhóm, có vai trò nổi bật như Vassili Kandinsky (1866-1916) và hai người bạn trung thành của Kandinsky là Gabriele Munter và Franz Marc (1880-1916). Hỏi tại

sao nhóm lại lấy tên là "Kỵ sĩ xanh", Kandinsky đã nói như sau : "Chúng tôi thích màu xanh của Marc và tôi. Hơn nữa Marc thích ngựa còn tôi thì thích những người cưỡi ngựa, chúng tôi lấy tên "Kỵ sĩ xanh" để nói được sở thích chung.

Họ ra chung một tập sách nghiên cứu về mỹ học, trong đó có phần quan trọng dành cho nghệ thuật dân gian Đức, những tác phẩm nguyên thuỷ và gô-tích, những tranh khắc gỗ thời Trung cổ và những tuyển tập tranh của Greco, Cézanne, Douanier Rousseau và của Picasso. Dụng ý của nhóm là muốn tập hợp những quan điểm mỹ học và nhân vật tiêu biểu đã có công hình thành nền hội hoạ hiện đại. Công việc của họ lôi kéo được nhiều hoạ sĩ đương thời. Khoảng 1913, nhóm này đã tập hợn được nhiều hoạ sĩ tiêu biểu trong một phòng triển lãm tranh có tên là phòng tranh "Mùa thu Đức".

Nhóm "Kỵ sĩ xanh" tồn tại trong hai năm nhưng hoạt động và những quan điểm nghệ thuật của họ đã góp phần đáng kể vào việc hình thành nền nghệ thuật hiện đại. Nếu muốn xác định phong cách của nhóm "Kỵ sĩ xanh", có thể nói rằng nhóm này đã kết hợp những đường nét hình học của chủ nghĩa Lập thể với những màu sắc thuần tuý của cách vẽ "Dã thú" nhằm gây hậu quả nghệ thuật mạnh. Họ có những cảm xúc mới trước thời đại mà máy móc đã bắt đầu xuất hiện trong đời sống con người. Họ

muốn trở lại cái đẹp nguyên thuỷ, cái đẹp trước đây Gauguin đã muốn thể hiện, cái đẹp có thể tìm thấy trên những đảo Thái Bình Dương. Nhiều hoạ sĩ thích mô tả thế giới động vật, điển hình như Marc đã tự kể như sau : "Con người, cả đàn ông và đàn bà thường vốn không trong sạch, không gợi được cho tôi những cảm xúc thực, ngược lại cách sống tự nhiên của động vật làm rung động trong tôi nhiều cái tốt đẹp". Marc có một tác phẩm rất điển hình để biểu hiện quan điểm đó là bức tranh "Những con ngựa xanh".

Bây giờ nói thêm về Vassili Kandinsky, người hướng dẫn về mặt tinh thần và nhà lý luận chính của nhóm "Kỵ sĩ xanh". Thời kỳ đầu Kandinsky đã chịu ảnh hưởng của nhóm "Dã thú", vẽ những tranh phong cảnh giàu màu sắc và nhiều đường nét phong phú thể hiện rõ các vật thể. Dần dà từ năm 1910 ông bắt đầu vẽ những tranh có khuynh hướng trừu tượng. Kandinsky trở thành hoạ sĩ trừu tượng đầu tiên và cũng là nhà lý luận đầu tiên của hội hoạ trừu tượng.

Theo Kandinsky, chủ nghĩa trừu tượng trong hội hoạ thể hiện ở hình thù và màu sắc. Giống như quan điểm của Gauguin : "Màu sắc, cũng rung động lòng người như âm nhạc, có thể đạt tới cái khái quát nhất và có thể đi từ cái mơ hồ nhất trong tự nhiên - sức mạnh nội tâm". Kandinsky cũng nhấn mạnh đến yếu tố nội tâm cần thiết của sự vật mà nghệ thuật cần

phản ánh. Tính trữ tình và tính tượng trưng phải được thể hiện trong màu sắc và đó là di sản quý báu mà nghệ thuật "Dã thú" đã để lại. Kandinsky khẳng định rằng hội hoạ phải là sản phẩm của "Một sự căng thẳng trong nội tâm, phải ghi lại trạng thái tâm hồn, chứ không phải là thể hiện vật thể".

Quan điểm đó của Kandinsky đã thể hiện mầm mống của chủ nghĩa siêu thực cũng được coi là một sáng tạo nghệ thuật. Quan điểm Kandinsky về nghệ thuật, một thời đã có tác động lớn đến những khuynh hướng biểu hiện trong hội hoạ ở Đức thời kỳ đó.

Lý thuyết của Kandinsky về nghệ thuật hiện đại sau này được Piet Mondrian với những cảm xúc về thời kỳ thịnh hành của cơ học trong công nghiệp phát triển thêm lên. Kandinsky còn viết như sau :

"Càng ngày chúng tôi càng tiến gần tới thời kỳ mà lương tâm, trí thông minh gắn với bố cục của bức tranh và người nghệ sĩ lấy làm tự hào giải thích tranh của mình trên cơ sở phân tích bố cục của nó một cách khoa học. Sự sáng tạo trở thành vấn đề của lý trí và lý trí đã trở thành linh hồn của nghệ thuật cao cả".

Người ta thấy, từ Gauguin đến Kandinsky, quá trình hội hoạ tiến đến chủ nghĩa trừu tượng gắn liền với một khuynh hướng sáng tác có màu sắc thần thoại và lãng mạn. Đó là sản phẩm của trực giác

sáng tạo và một quá trình ngẫu nhiên. Ở chỗ này Kandinsky đã mở đầu cho trào lưu siêu thực trong tác phẩm của mình mà chính Kandinsky sau này mới nhận ra. Kandinsky có vẽ một bức tranh phong cảnh *"Phong cảnh của một tháp cao"*. Kandinsky kể về bức tranh này như sau :

"Tôi vừa hoàn thành mấy bức phác thảo, trở về nhà đang triền miên với nhiều ý nghĩ, mở cửa xưởng vẽ của mình, tôi cảm thấy như đột nhiên đứng trước một bức tranh đẹp khôn tả. Tôi dừng lại chiêm ngưỡng cái đẹp của nó. Bức tranh chẳng có gì là rõ rệt, tôi không tìm thấy một hình thù gì xác định, chỉ thấy những đốm màu nổi bật. Cuối cùng, tôi đến gần bức tranh và lúc đó mới thấy chính là bức tranh do tôi vẽ đang để trên giá vẽ. Tôi nghĩ tới một điều: Sự mô tả khách quan cảnh thiên nhiên không cần thiết đối với hội hoạ, ngược lại thiên nhiên thế nào vẽ hệt như thế ấy thì lại có hại cho cái đẹp của hội hoạ là đằng khác".

Một bức tranh mà bản thân người vẽ khi nhìn thấy lại phát hiện ra một chân lý mới ngoài ý muốn của mình, đó là chỗ xuất phát của nghệ thuật trừu tượng. Trong nghệ thuật trừu tượng, đường nét và màu sắc nói lên một sự tồn tại hoàn toàn độc lập với thực tế. Hội hoạ ở đây có sức năng động, như có sự vận động nhịp nàng của nội tâm nghệ sĩ chứ không phải do những hình thù bề ngoài tạo nên.

Ngày nay, nghệ thuật trừu tượng, không tạo hình đó được chấp nhận như một cảnh quan văn hoá hiện đại "tự thân". Mọi người không dễ dàng gì đánh giá ngay được cái mới trong sự phát hiện của Kandinsky, trong tư duy nghệ thuật của ông, chỉ có thể nhận biết được bằng lý trí.

Hồi đầu thế kỷ, triết học duy vật tích cực của Auguste Comte có ảnh hưởng đến việc thẩm định các giá trị nghệ thuật cũng như đối với tư tưởng của con người với một sức thuyết phục mạnh. Tư tưởng triết học đó cũng góp phần vào việc tìm tòi những quan điểm mới về nghệ thuật hiện đại.

Trong nhóm "Kỵ sĩ xanh", Franz Marc có một phong cách sáng tác giàu tính trí tuệ và thần thoại, nhưng lại hướng nhiều vào thế giới động vật hơn là vào những hình hài trừu tượng. Ông viết : "Tôi muốn những cảm xúc của tôi hoà vào nhịp sống hữu cơ của muôn loài, tôi muốn mình tan biến vào cuộc xoay vần huyền diệu của tự nhiên, muốn có chung dòng màu đang chảy trong những cây cối, động vật, không khí v.v... Tôi chưa thấy hạnh phúc nào lớn hơn là làm được việc "động vật hoá" nghệ thuật và để làm được việc đó tôi thích những hình ảnh của động vật". Đó là những lời lẽ mà Marc tỏ rõ sự đam mê của mình với động vật và thiên nhiên. Ông cho rằng không nên nhìn động vật từ phía ngoài, bằng con mắt đơn giản của con người mà phải nhìn từ nội

tâm mới thấy được thực thể tình cảm và vật chất của loài vật. Đối với Marc, nghệ thuật không cần phụ thuộc vào nhà thờ, cũng chẳng phụ thuộc vào chủ nghĩa duy vật của thế kỷ XX. Chức năng của nghệ thuật là phải "sáng tạo ra những tác phẩm của trí tuệ trong tương lai". Vì thế, trong những tác phẩm của mình, Marc cố tình đối lập cái đẹp trời phú của đời sống động vật với những hiện thực thấp kém của đời sống con người.

Tác phẩm quan trọng nhất của Marc *"Số phận của động vật"* bắt đầu từ năm 1913. Chủ đề của bức tranh là tất cả muôn loài đều đau khổ. Bức tranh sử dụng một ngôn ngữ hội hoạ độc đáo có dáng dấp vừa của nghệ thuật Vị lai vừa của nghệ thuật Lập thể. Bức tranh tả cảnh trong một sự hỗn mang của thế giới, một con hoẵng xanh tuyệt vọng ngước nhìn một cây đang đổ xuống đầu những con cáo màu đỏ ở bên phải và những con ngựa màu xanh ở bên trái trong khung cảnh hỗn loạn của cây cối. Marc giải thích màu xanh là màu hy vọng. Thế nhưng con hoẵng màu xanh cũng sắp chết. Cảnh đó tượng trưng cho sự kết thúc của đời sống động vật, nạn nhân của mọi hiểm hoạ trên mặt đất. Năm 1916, trước khi ngã xuống ở Verdun, Marc ghi đằng sau tấm bưu ảnh in bức tranh của mình những dòng sau đây :

"Đây là sự báo hiệu của một cuộc chiến tranh khủng khiếp và đẫm máu. Tôi đau lòng khi nghĩ đến

việc đã vẽ bức tranh này. Dù sao nghệ thuật cũng có nhiệm vụ phải cho ra đời những bức tranh như thế này trước một cuộc chiến tranh, chứ không phải là sau chỉ để làm kỷ niệm, bởi vì chúng ta phải vẽ những bức tranh xây dựng, để dự báo tương lai..."

Một hoạ sĩ Mỹ là Lyonel Feininger gia nhập nhóm "Kỵ sĩ xanh" năm 1913. Chính ông này đã mang đến Munich cách sáng tác Lập thể nhiều tính gợi cảm tế nhị và có phần hài hước. Mặt khác khi trở về Mỹ Feininger lại mang theo về phong cách Biểu hiện trong hội hoạ châu Âu mà ông đã tiếp thu được. Người nhiều tuổi nhất trong nhóm "Kỵ sĩ xanh" là Alexej Von Jawlensky. Khác với Marc thích vẽ động vật, Jawlensky chú trọng nhiều đến diện mạo con người, không chỉ chú trọng mặt mỹ học đơn thuần mà cả trạng thái tâm lý và trí tuệ của con người, chẳng hạn bức tranh "Người gù" ông vẽ năm 1911 rất gợi cảm. Sau đại chiến thế giới lần thứ I, Jawlensky đi sâu hơn nhiều vào sự biểu hiện nội tâm nhân vật. Trước thế chiến thứ I, nước Đức đã sản sinh ra nhiều hoạ sĩ có tài và có tư tưởng cấp tiến hoạt động độc lập, trong số đó người được chú ý nhiều nhất là danh hoạ Ludwig Meidner (1884-1966) đã gửi gắm nhiều trong tác phẩm của mình nỗi lo âu về sự mất ổn định của thời đại. Tác phẩm của ông đã dự báo về cuộc chiến tranh ở châu Âu thời kỳ đó.

Một hoạ sĩ có tên tuổi nữa trong nhóm "Kỵ sĩ xanh" là Paul Klee có tính cách khá độc đáo. Ông không hoàn toàn cùng chí hướng với phong cách nghệ thuật của các bạn cùng nhóm. Ngay cả với Kandinsky là nhà lý luận của nhóm, ông cũng giữ được tính độc lập trong tư tưởng chứ không theo một cách dễ dãi. Paul Klee độc đáo ở phong cách trừu tượng trong các tác phẩm của mình, nhiều khi tranh của ông còn chứa nhiều chất thơ. Klee rất kính phục Marc và ngược lại Marc đánh giá cao tranh của Klee và cho rằng, nhìn tranh của Klee có thể thấy được những điều kỳ ảo sau những cái nhìn được bằng mắt. Klee nói : "Đã là nghệ sĩ thì phải vừa là nhà thơ, vừa là nhà tự nhiên học, kể cả là nhà triết học". Ông còn nói : "Nghệ thuật không thể hiện cái nhìn thấy, ngược lại phải làm cho người ta thấy những cái không nhìn thấy được". Khuynh hướng vừa là nhà thơ, vừa là nhà triết học của Klee là như vậy. Cùng làm việc với nhóm "Kỵ sĩ xanh" Klee trân trọng những tranh vẽ của trẻ em mà ông để công khai thác những khía cạnh nghệ thuật. Ông cho rằng tranh của trẻ em biểu thị được tính nguyên thuỷ, tính hồn nhiên chân thực không bị ảnh hưởng nhiều của hiện tình xã hội hay của nền giáo dục của một chế độ áp bức. Năm 1902, sau chuyến đi thăm nước Ý trở về, Klee ghi trong nhật ký của mình : "Tôi chỉ muốn giống như những đứa trẻ sơ sinh, không biết gì, tuyệt

đối không biết gì về những sự kiện xảy ra ở châu Âu, không cần biết bất cứ điều gì khác, tôi muốn trở thành con người nguyên thuỷ". Đối với Klee ngoài sự bay bổng của trí biểu hiện, trạng thái tâm lý và hiện thực của nội tâm là chủ đề cho hội hoạ. Chính ở chỗ đó mà tranh của ông chứa đựng những cái không có thực, siêu hình, chen cả cái nhàm chán của đời sống hàng ngày có cả tính hài hước và bi quan. Song thực chất ra tất cả những điều đó ẩn giấu một tâm tư nặng trĩu về những điều kiện sống của con người trong một xã hội ngột ngạt những điều ngang trái. Ở chỗ đó người ta nói tác phẩm của Klee đã thể hiện được những bí ẩn của tâm hồn.

Chủ nghĩa Biểu hiện ở Đức lan sang Áo với màu sắc mạnh hơn, nhất là ở Viên - kinh đô của đế quốc Áo - Hung, một trong những trung tâm sáng giá của nghệ thuật và văn hoá châu Âu. Song nếu như Vienne là thành phố tập trung nhiều tinh hoa văn hoá thì Vienne cũng có những mặt trái của nó, một xã hội ăn chơi đàng điếm, một xã hội nhiều hy vọng nhưng cũng đầy sự thất vọng. Trong bối cảnh đó, Vienne đã sản sinh ra những nghệ sĩ tài danh trên nhiều lĩnh vực như nhà soạn nhạc Richard Strauss, nhà thơ lãng mạn Hugo Von Hofmannstahl, nhà văn Franz Werfel, nhà phân tâm học Freud với thuyết nhục dục đã ảnh hưởng không ít tới khuynh hướng thể hiện của hội hoạ.

Trong hội hoạ của nước Áo thời kỳ này đáng kể có danh hoạ Gustav Klimt sinh ở Vienne (1862-1918) nhân vật chủ yếu của nghệ thuật mới và chủ nghĩa Tượng trưng ở Viên. Klimt đã nhân cách hoá Triết học, Y học và Luật học bằng những hình thể khoả thân mà ông cho rằng có ý nghĩa khái quát cho mọi điều kiện sống của con người. Klimt muốn giải thích Freud bằng những đường nét giàu tính trang trí thể hiện những giấc mơ, những niềm khoái lạc, những trạng thái tình cảm bất bình thường của con người. Khuynh hướng sáng tác của Klimt đã ảnh hưởng đến những hoạ sĩ kế cận ông như Egon Schiele (1890-1918) và Oscar Kokoschka sinh năm 1886.

Phong cách sáng tác của Klimt đạt tới đỉnh cao trong những bức hoạ vẽ trang trí trên tường của khách sạn Stocklet ở Bruxelles. Bức tranh giàu chi tiết trữ tình, nhiều mảng khảm bằng đá quý, mô tả những điệu nhảy và tình yêu tượng trưng cho sự khoái lạc.

Schiele chịu ảnh hưởng nhiều của Klimt ở phong cách sáng tác giàu tính trang trí nhưng rất dữ dội về màu sắc và đường nét phản ánh những cuộc sống vừa sóng gió, vừa trác táng, cũng là hiện trạng của xã hội đương thời. Những con người trong tranh đầy vẻ phong trần, khắc khổ thể hiện ở những vẻ mặt góc gách, nhăn nhó như đau khổ, mặc dầu nhìn bề ngoài vẫn là những con người của thế giới thượng

lưu. Schiele cũng vẽ những tranh khoả thân, những cảnh rất trần tục nhưng không phải để thể hiện niềm khoái lạc xác thịt mà ngược lại người ta thấy chẳng có dấu hiệu gì của hạnh phúc, của nhiệt tình yêu đương. Buồn thay chiều sâu tư tưởng của tranh Schiele không được cảm nhận và nhà cầm quyền đương thời đã bỏ tù ông vì tội danh vẽ tranh vô đạo đức. Song điều đó vẫn không ngăn nổi các hoạ sĩ phản ánh hiện thực. Oskar Kokoschka một hoạ sĩ phái Biểu hiện ở Viên đã làm xôn xao dư luận ở Thủ đô Áo về những tranh khoả thân táo bạo. Vì việc đó, Kokoschka cũng phải rời bỏ Viên mà đi. Kokoschka được người ta đặt tên là "Freud của nền hội hoạ", ở Viên người ta kết tội ông là kẻ "bôi nhọ tâm hồn". Thực ra tranh của ông giàu tính hiện thực, nhằm đả kích lối sống của giới thượng lưu ở Viên.

Kakoschka viết :

"Những bức tranh chân dung đầu tiên tôi vẽ ở Viên trước chiến tranh là ở thời kỳ mà mọi người còn sống yên ổn. Tuy nhiên họ đã thấy sợ. Tôi cảm nhận thấy điều đó qua cuộc sống của họ và tôi cố thể hiện nỗi lo lắng cũng như nỗi đau của họ". Quả thật, những tranh chân dung của Kokoschka có sức sinh động đặc biệt. Nó gợi cảm, phản ánh những tâm trạng căng thẳng qua nét mặt, những màu sắc rối rắm và điên loạn, nói lên những trạng thái nội tâm không bình thường, những nỗi lo, những biểu

hiện tâm thần, những bộ mặt qua cơn ác mộng, thèm muốn khoái lạc nhưng lại hoảng sợ trước sự suy sụp của tâm hồn trong không khí ngột ngạt của châu Âu trước năm 1914."

Sau chiến tranh thế giới lần I, chủ nghĩa Biểu hiện đã chuyển hướng cơ bản. Đã có một cuộc cách mạng trong nghệ thuật hiện đại. Chức năng của nhóm "Cái Cầu" và nhóm "Kỵ sĩ xanh" không có lý do tồn tại nữa. Những hoạ sĩ của thời tiền chiến còn lại đã chuyển hướng. Ngay Kandinsky cũng chuyển sang phong cách vẽ thiên về đường nét hình học và có tính xây dựng hơn.

Khoảng năm 1918, nước Đức lại sôi động không khí cách mạng mới, một cuộc cách mạng chính trị mà mục đích của nó được một số nghệ sĩ hưởng ứng và bảo vệ. Một số nghệ sĩ và trí thức họp nhau lại thành "nhóm Tháng 11".

Ludwig Meidner viết trong một tiểu luận : "Chúng tôi, những hoạ sĩ và những nhà thơ gắn với những người nghèo trong mối tình đoàn kết thiêng liêng. Phải chăng nhiều người trong chúng ta còn không hiểu biết gì về sự bần cùng và không thấy xấu hổ vì sự đói nghèo ? Phải chăng trong xã hội này, số phận của chúng ta chỉ như những người vô sản ? Vậy phải chăng chúng ta chỉ sáng tác để phục vụ cho những người sưu tầm tranh của giai cấp tư sản ?"

Nhóm hoạ sĩ này kêu gọi ủng hộ mục đích của giai cấp vô sản để tái thiết lại nước Đức trong những năm từ 1920 đến 1933 phải kể đến Pechstein. Nhiều hoạ sĩ khác phái Biểu hiện có khuynh hướng theo chủ nghĩa xã hội không tưởng. Một trong số đó như George Grosz (1893-1959) có bức tranh đầy màu sắc phục thù chống chính sách chuyên chế (Bức tranh Đám tang kẻ độc tài) của nước Đức tư sản, nền Cộng hoà Weimar. Một bức tranh khác đã có khuynh hướng Lập thể mô tả một đám người tàn tật, những thương binh lẫn với những cô gái vui mừng gặp lại những người thân có cả những người tư sản nét mặt xấu xí thô bỉ. Tất cả chỉ là sự hỗn loạn. Một hoạ sĩ nữa - Otto Dix - phản ánh những rối loạn xã hội trong cuộc sống thời hậu chiến. Họ là những đại diện cho các nghệ sĩ muốn phản ánh hiện thực buồn thảm của đời thường sau chiến tranh, một loạt đề tài mới, nặng tính mô tả và được coi là phong cách cách mạng của chủ nghĩa Biểu hiện.

Một hoạ sĩ cách mạng nữa cũng cần nói đến là Max Beckmann (1884-1950). Ngay từ trước chiến tranh Beckmann đã hay vẽ về đề tài những thảm kịch. Tham gia quân đội, làm y tá ở mặt trận, công việc đó tạo điều kiện cho ông vẽ về những bi thảm của chiến tranh, ví dụ như bức tranh "Ban đêm" của ông. Tranh của Beckmann có biểu tượng rất mạnh gây nhiều xúc động về chiến tranh. Khác với Grosz

và với Dix, tranh của ông không chủ ý phê phán hiện tình xã hội mà nhằm nói lên những suy tư, những trạng thái tâm lý và trí tuệ của mối quan hệ giữa người và người sau chiến tranh. Từ năm 1930 trở đi, Beckmann vẫn tiếp tục vẽ nhưng thay vì những đề tài về thảm cảnh, ông đã có những biểu tượng về hy vọng có hiệu quả cao về nghệ thuật.

Trong bức tranh *"Ra đi"* với màu sắc gay gắt, những nét đậm mô tả bạo lực và những nỗi đau khổ vạch trần một cách trực diện đe doạ của chế độ Hitler, hoạ sĩ muốn nói đến sự ra đi của mình, rời khỏi nước Đức, hướng về chủ nghĩa xã hội dân tộc, và nước Hà Lan dân chủ, trong cảnh có cái gì nặng nề song vẫn có dấu hiệu của hy vọng, niềm hy vọng về một cuộc sống thanh bình và tự do ở những chân trời xa. Beckmann đã nói được tiếng nói chung của con người trong hiện tình thế giới thời kỳ đó. Sau này Beckmann nói về dụng ý của mình muốn thể hiện những nhân vật có thể gặp may mà cũng có thể bất hạnh trước mối đe doạ từ nhiều phía.

Trào lưu nghệ thuật Ấn tượng Đức bị tan vỡ sau khi Hitler lên nắm quyền năm 1933. Đối với bọn phát xít, chủ nghĩa Ấn tượng và những sản phẩm của nó đều là độc địa. Thời phồn vinh của nghệ thuật Ấn tượng trước năm 1914 kết thúc trước sự đàn áp những người bảo vệ nền văn hoá Ari-ăng, song hạt giống đã được gieo. Phải trốn tránh những cuộc đàn

ọ của bọn phát xít, nhiều nghệ sĩ Đức chạy sang các nước khác ở châu Âu và châu Mỹ. Song phong cách sáng tác của họ với những nét đẹp hiếm thấy đã trở thành những khuynh hướng chính của nghệ thuật thế kỷ XX. Lời kêu gọi giới nghệ sĩ trẻ mà Kirchner đã tung ra năm 1906 trong bản tuyên ngôn đầu tiên của nhóm "Cái Cầu" đã có một tiếng vang lớn. Một chân trời mới tự do và tràn đầy hy vọng mà họ mong đợi đã mở ra phía trước.

Chủ nghĩa Lập thể và nghệ thuật Trừu tượng

Nếu như những năm đầu thập kỷ 1880 có những chuyển biến mạnh trong nền hội hoạ thế giới, thì đầu thập kỷ 1890 cũng lại là thời kỳ đáng kể trong việc hình thành những phong cách hội hoạ của thế kỷ chúng ta. Trong cả hai trường hợp hội hoạ đều đi từ sự thể hiện tự do của màu sắc sang một cấu trúc chặt chẽ hơn. Nếu như trong đầu thập kỷ 1880 Seurat và Cézanne chú trọng nhiều đến việc sử dụng màu sắc, thì sau đó không lâu, Gauguin và Van Gogh, một mặt vẫn coi trọng màu sắc, nhưng mặt khác còn rất chú ý đến bố cục và sự chặt chẽ của bức vẽ. Đến năm 1906 khi Matisse vẽ bức tranh "Niềm hạnh phúc được sống" thì đó thật sự là một bước Cách mạng trong hội hoạ so với thời kỳ trước đó. Matisse đã sáng lập ra phong cách "Dã thú" cũng giống như hai mươi năm trước nhiều hoạ sĩ đã sáng lập ra phong cách "Ấn tượng".

Năm 1907, người ta cho công bố những cuộc trao đổi giữa Cézanne và Emile Bernard. Trong những

lời khuyên của hai ông với giới hoạ sĩ trẻ, có những dòng sau đây : "Hãy tìm trong thiên nhiên những hình trụ, hình cầu và hình nón". Thật là hay, nhà hội hoạ bậc thầy Cézanne bằng một câu ngắn và súc tích đã tung ra một khái niệm đầy sáng tạo cho một trào lưu mới. Trào lưu mới ấy được các hoạ sĩ trẻ hưởng ứng và nhờ đó mà những hoạ sĩ Lập thể đầu tiên xuất hiện.

Pablo Picasso (1881-1973) chắc đã có dịp nghiên cứu kỹ bức tranh *"Niềm hạnh phúc được sống"* của Matisse nên đã vẽ bức tranh nổi tiếng *"Các cô gái ở Avignon"* mà các nhà phê bình nghệ thuật đều cho rằng đó là kết quả của cuộc gặp gỡ giữa Matisse và Picasso trong nghệ thuật, trong hứng thú, trong nguồn cảm hứng, trong cả nhu cầu đổi mới phong cách sáng tác. Tên bức tranh của Picasso có phần dí dỏm, lấy cảm hứng từ các cô nữ sinh nội trú một trường ở Avignon tại Barcelone. Picasso có cảm hứng này chắc từ kỷ niệm về *"Niềm hạnh phúc được sống"*.

Giới hoạ sĩ đương thời cho rằng cả hai bức tranh *"Niềm hạnh phúc được sống"* của Matisse năm 1906 và *"Các cô gái Avignon"* của Picasso năm 1907 đã đánh dấu một cái mốc quan trọng trong nghệ thuật hiện đại. Và như vậy, chủ nghĩa Lập thể phải nói là bắt đầu từ Matisse, được hoàn chỉnh bởi thiên tài của Picasso đã trở thành một trào lưu hội hoạ tiền phong. Thật vậy, ở bức tranh *"Những cô gái Avignon"*

ta thấy rõ sự chuyển hướng trong hội hoạ, không còn dáng dấp của các phong cách sáng tác thời kỳ trước, không còn thời của "màu hồng" và "màu xanh lam" trước nữa. Bản thân Picasso đã là nhà hội hoạ khác hẳn trước. Picasso vốn gốc Tây Ban Nha, sinh ở Malaga, một hải cảng phía nam bán đảo này. Năm 1895 sau khi sống nhiều năm ở La Corgne, gia đình ông chuyển về Barcelone, nơi mà cha ông : José Ruiz Blasco làm giáo sư hội hoạ ở trường Mỹ thuật. Theo phong tục Tây Ban Nha, Picasso được tự do lấy họ cha, hoặc họ mẹ, ông lấy họ mẹ. Barcelone là một trung tâm văn hoá rất sống động, là đất tốt cho Picasso có quan hệ với nhiều nhà thơ và nhà hội hoạ cấp tiến của thành phố này. Do tác động của những ý kiến trao đổi về các trung tâm văn hoá, ông sang Paris, thành phố của nghệ thuật. Từ năm 1900 ông qua lại Paris nhiều lần và đến năm 1904 thì ở hẳn đó. Trong chuyến thăm Paris đầu tiên, ông đã vẽ cảnh phố phường, các quán rượu với những màu tối và nét vẽ thô thiển, nét vẽ làm người ta liên tưởng tới Lautrec hay Théophile Steinlen phản ánh một không khí buồn của những năm cuối thế kỷ.

Cuối năm 1901, hoạ sĩ lại thích màu xanh lam thích hợp với việc mô tả những tình cảm buồn. Thực ra thì trước Picasso đã có nhiều hoạ sĩ thích màu lam. Degas vẽ các cô thợ giặt đang làm việc căng thẳng, Cézanne dùng màu lam vẽ bầu trời miền Đông, Gauguin dùng màu lam vẽ các cảnh huyền ảo.

Còn Picasso dùng màu lam vẽ bức tranh "Các cô thợ đục đá trong tiệm rượu" và một loạt tranh khác cũng màu lam có nhiều gợi cảm.

Màu lam của Picasso gợi cái cô đơn, trống rỗng như những vần thơ của Malharmé. Đề tài của ông dành cho những người nghèo khổ - những kẻ ăn mày, những kẻ vô gia cư, những đứa trẻ đói khát - phản ánh tâm trạng của ông trong cuộc sống.

Phải chăng những đề tài đó phản ánh thực trạng của xã hội Pháp. Mặt khác, màu xanh, tối cũng là màu thường thấy trong tranh Tây Ban Nha.

Người ta còn thấy Picasso chịu ảnh hưởng cả Gauguin. Picasso rất thích bức tranh của Gauguin *"Chúng ta từ đâu đến ? Chúng ta là ai ? Chúng ta đi đâu ?"* Màu xanh của tranh Picasso có dáng dấp màu xanh trong tranh Gauguin, không khí cô đơn trong tranh Gauguin, những nét bút phóng khoáng của Gauguin, song tất nhiên là phong cách Picasso. Phải chăng các thiên tài hội hoạ dễ có tiếng nói chung mà tiếng nói chung ở đây là sự cảm thông với nỗi đau nhân thế, là sự cảm thụ cái đẹp hiếm thấy của miền biển phía Nam. Picasso cũng rất trân trọng phong cách của các hoạ sĩ Ấn tượng những năm cuối của thế kỷ XIX. Picasso vẽ bức tranh "Cuộc sống" năm 1903. Bức tranh giàu chất thơ nhưng cũng giàu tính triết học, đề tài nói về chu kỳ cuộc sống của con người. Bức tranh phản ánh ba giai đoạn tồn tại

của con người, từ tuổi trẻ đắm đuối yêu đương đến tuổi già, qua giai đoạn nuôi con. Khoảng năm 1905, Picasso thay đổi cảm hứng : Ông dùng màu hồng thường điểm xuyết màu xanh lam để thể hiện cảm xúc. Ông vẫn dành cảm xúc của mình cho những cuộc đời chìm nổi nay đây mai đó. Bức tranh *"Gia đình người diễn viên xiếc"* của ông vẽ năm 1905 là một ví dụ. Bức tranh thể hiện óc quan sát rất tinh tế và chứa đựng nhiều tâm tư không thua gì tranh của Degas hay Lautrec.

Hãy xem kỹ bức tranh *"Gia đình người diễn viên xiếc"* của ông. Sự cương nghị của ông già, ánh mắt sang nhưng vẫn đượm vẻ buồn của những diễn viên nhào lộn trẻ tuổi, như vừa mới qua sự mệt nhọc của buổi biểu diễn đã làm cho khán giả nhiều phen hồi hộp đến thót tim. Hình như Picasso đã gửi gắm tâm trạng cô đơn của mình vào thái độ và cái nhìn của các nhân vật trong tranh mà ta càng ngắm càng thấy rõ những con người già, trẻ, lớn, bé, những nghệ sĩ thuộc mấy thế hệ đều mệt mỏi trong cuộc sống chật vật, đi lang thang chưa biết đến đâu... Picasso qua bức tranh muốn cho ta thấy phần nào số phận của các nghệ sĩ lang thang vì nghề nghiệp để tồn tại. Trong thực tế phải chăng đó cũng là tượng trưng số kiếp của toàn nhân loại. Xem tranh, một nhà thơ lớn đương thời là Rainer Maria Rilve đã cảm hứng viết những câu thơ đại ý như sau :

"Những người lang thang, hãy nói cho tôi nghe, phải chăng các bạn còn đi nhiều hơn chúng tôi về những chân trời khác. Ai thúc giục các bạn mà có vẻ vội vàng, thúc bách, vì ai, vì tình yêu đối với ai, mà có bao giờ thoả mãn ?".

Khoảng những năm 1905 và 1906, tranh của Picasso ngày càng có tính khái quát cao. Ông thích sử dụng màu hồng, màu đất nung, màu đỏ gợi cho ta dáng dấp của những tranh vẽ trên tường thời La Mã cổ đại. Thật vậy Picasso rất thích những bình cổ Hy Lạp, La Mã và nền điêu khắc Hy Lạp mà ông thấy ở Viện Bảo tàng Louvre. Mặt khác, ông cũng thích nghệ thuật tạo hình của các dân tộc da đen châu Phi. Nền nghệ thuật giàu tính nguyên thuỷ và nền văn minh cổ đại đó ảnh hưởng nhiều đến phong cách sáng tác của ông.

Mùa hè năm 1906, Picasso về sống ở Gosol, một thị trấn Tây Ban Nha vùng núi Pyrénees. Phong cách nguyên thuỷ trong tranh của ông bắt đầu mang màu sắc cách mạng. Thời kỳ này ông bước vào tuổi 25 và đã vẽ hơn 200 tranh, nhiều gấp 4 lần tổng số tranh ông vẽ trong 5 năm. Nhiều tranh của ông thật đẹp và giàu chất thơ. Có lẽ không khí thanh bình ở Gosol đã tạo điều kiện thuận lợi cho Picasso để sáng tác.

Ông làm việc cần mẫn và có nhiều tìm tòi. Chẳng hạn vẽ chân dung của Gertrude Stein (một nhà văn

nữ nổi tiếng người Mỹ) (1874-1946). Ông đã vẽ ngót 80 phác thảo mới hoàn chỉnh được bức tranh, và thấy bằng lòng với vẻ mặt cương nghị, giàu tình cảm của nữ văn sỹ này.

Người ta nói sau chân dung của Gertrude Stein, nét bút dịu dàng và trau chuốt của Picasso cũng chấm dứt. Bắt đầu một giai đoạn mới với những nét, những hình mập mạp, đầy góc cạnh nguyên thuỷ, có phần nặng nề với các lớp màu đè lên nhau làm các khối hình nổi bật. Với Picasso, nền hội hoạ chuyển sang chủ nghĩa Lập thể là như vậy.

Bức tranh *"Các cô gái ở Avignon"* vẽ năm 1907 là vào thời kỳ bước ngoặt này. Như ta đã biết có *"Các cô gái ở Avignon"* là do cảm hứng khi Picasso xem tranh *"Niềm hạnh phúc được sống"* của Matisse, hay xem bức *"Các cô gái tắm"* của Cézanne, nhưng *"Các cô gái ở Avignon"* là phong cách Picasso. Hình dáng các cô gái mập mạp, vững chãi như những chiếc cột chống cả một vòm không gian. Về hình thể có một cái gì đó tượng hình đặc biệt, với màu hồng sẫm gợi những hoa văn trong tranh cổ điển La Mã. Có hai bộ mặt của hai cô gái phía bên phải, hoàn toàn biến dạng. Giới nghệ thuật đương thời coi đó là "Những bộ mặt kiểu Picasso" nổi tiếng và gây tranh cãi nhiều trên thế giới. Cũng có người cho rằng "Những bộ mặt kiểu Picasso" là có dáng dấp, có ảnh hưởng của những mặt nạ, thấy ở miền Cônggô châu Phi. Điều

này có lý vì Picasso có lần nói muốn dựa vào cấu trúc đầy thẩm mỹ của tranh Cézanne trong bức "Những người đàn bà to lớn đang tắm", và cảm xúc từ nền điêu khắc châu Phi để tạo nên những khối lượng hình học, có thể thô thiển nhưng đầy sức biểu hiện, nhằm xây dựng một phong cách nghệ thuật hoàn toàn tự do, độc đáo và mạnh mẽ để mô tả cái đẹp của nữ tính.

Những góc cạnh trên mặt hai "Cô" ở bên phải là dấu hiệu của khuynh hướng "Lập thể" và những cấu trúc hội hoạ trừu tượng của thế kỷ XX. Trong thực tế, những nét mặt góc gách như vậy cũng là một thứ ngôn ngữ nghệ thuật hội hoạ nói lên trạng thái tâm lý nào đó của nhân vật trong tranh.

Chính Matisse hay cả Derain nữa đã dẫn Picasso tới sự say mê nền điêu khắc châu Phi ở Cônggô hay Bờ biển Nga. Hai khuôn mặt "các cô" ở bên phải bức tranh là chịu ảnh hưởng rõ của nghệ thuật châu Phi, đường nét còn táo bạo hơn cả phong cách của các nhà hội hoạ "Dã thú", còn có một cái gì đó khiếp sợ hơn, nổi loạn hơn. Bộ mặt kiểu Picasso của hai cô gái trong tranh đã gây tranh cãi sôi nổi một thời và từ khoảng năm 1930 trở đi, cách vẽ ấy đã lan sang cả một loạt hoạ sĩ của trào lưu siêu thực. Khuynh hướng hội hoạ nguyên thuỷ của nghệ thuật kiểu Picasso đã ảnh hưởng cả đến những lĩnh vực khác như âm nhạc chẳng hạn. Người ta nhắc tới những

sáng tác của nhà soạn nhạc Stravinsky rất thân với Picasso. Stravinsky viết bản nhạc "Con chim lửa" năm 1910 hay bản "Mùa xuân đến" cũng bằng những âm điệu hoang dã. Xem thế đủ biết hồi đầu thế kỷ khuynh hướng "Biểu hiện" và "Lập thể" đã có tác động mạnh như thế nào đối với giới nghệ thuật, không riêng gì giới hội hoạ. Sigmund Freud cũng nổi tiếng trong thời kỳ này bằng những tác phẩm nói lên những bản năng của con người đằng sau cái bề ngoài có vẻ rất hiện đại và văn minh.

Suốt trong hai năm 1907 và 1908, Picasso tiếp tục vẽ những nhân vật với phong cách của nền điêu khắc châu Phi. Năm 1908 Picasso tổ chức ở xưởng vẽ của mình tại Paris một buổi gặp mặt lịch sử với đủ mặt các nghệ sĩ tài danh như Braque, Apollinaire, Marie Laurencin, Stein, Fernande Olivier và nhiều nhà phê bình cấp trên khác. Nghệ thuật "Lập thể" của Picasso được ca ngợi như một tìm tòi mới.

Phong cách Picasso có bước phát triển mới. Giữa năm 1908 và 1909 tranh của ông ưa dùng các màu nhạt và tối, nâu, đỏ, xanh, màu kaki, màu be và xám. Về bố cục và cấu trúc tranh mang tính điêu khắc bao gồm nhiều hình, góc vẽ đè lên nhau, nhiều hình riêng xếp lên nhau một cách hài hoà tạo thành những hình thù gợi cảm. Apollinaire đã gọi phong cách đó của Picasso là thứ "Chủ nghĩa Lập thể phân tích".

Georges Braque rất thích thú với phong cách Picasso và từ năm 1908 đã đến cùng làm việc với Picasso như Braque thường nói vui "Hai anh nhà quê miền núi trở thành bạn nối khố". Hai ông có thêm nhiều tìm tòi đẩy sâu phong cách Lập thể mà mới nhìn tranh của họ, người ta chỉ thấy các khoảng không gian, các khối lượng sắp xếp với nhau thành những hình thể theo cảm hứng của người vẽ. Họ vẽ phong cảnh, vẽ tranh tĩnh vật, vẽ chân dung, nhưng tất cả đều được đơn giản hoá, đều chỉ là những mặt phẳng xếp chồng chéo lên nhau, điểm xuyết ít màu sắc, hay những đường cong chẳng là cái gì lớn chỉ có tính chất tô điểm thêm. Có người ví tranh của họ giống như những mảng tan vỡ của thiên nhiên được các nghệ sĩ nhặt nhạnh lại rồi sắp xếp để phục chế cảnh cũ mà họ có trong ký ức. Chất liệu để họ phục chế lại thiên nhiên không có gì khác hơn là những mảng hình vuông, hình tam giác, hình lập phương nhưng khi xếp lại với nhau chúng có tính tượng hình khá mạnh. Thật vậy, những phong cảnh mà Picasso vẽ ở Horta de San Juan miền Bắc Tây Ban Nha vào mùa hè năm 1909 còn đi xa hơn nhiều so với bức tranh "Các cô gái Avignon" về mặt thể hiện. Có thể nói trong những tranh phong cảnh này chỉ đơn giản là sự sắp xếp có nghệ thuật những vật thể hình học. Cũng trong năm 1909 Picasso đã thể hiện cả phong cách Lập thể của mình trong điêu khắc. Ông sáng

tác tác phẩm điêu khắc "Đầu người phụ nữ" bằng đồng đen được coi như tác phẩm điêu khắc Lập thể đầu tiên trong nghệ thuật tạo hình.

Trong thực tế, lao động nghệ thuật gian khổ của Braque và Picasso trong những năm 1908 và 1911 đã sáng tạo ra phong cách "Lập thể" mà đặc trưng chủ yếu là sử dụng những hình khối lập thể và những mặt phẳng có góc và cạnh rõ nét để tạo hình. Và phương pháp này đòi hỏi sáng tác tác phẩm phải giàu tính trí tuệ hơn là tình cảm.

Tranh Lập thể do đó có cái đẹp riêng của nó. Ví như bức tranh Lập thể của Picasso vẽ năm 1910 *"Chân dung của Vollard"* bằng những hình, những góc ghép lại nhưng vẫn mang tính trữ tình sâu sắc, vẫn thể hiện được dáng trầm tư và cái đẹp ngoại hình cứng rắn của nhân vật. Hay như bức tranh *"Cây đàn vĩ cầm và chiếc bình"* của Braque được vẽ năm 1910 cũng là một bức tranh Lập thể rất trữ tình. Tranh Lập thể không chú ý vẽ cái hình dáng thật trong thực tế, đôi lúc phải nhìn kỹ mới hình dung được vật thể, nhiều khi vật thể mà nghệ sĩ muốn diễn tả lại ở đằng sau những nét vẽ, giống như "Ý tại ngôn ngoại" trong thơ văn, nhưng vẫn tồn tại cái vật thể mà nghệ sĩ cảm nhận. Đọc tranh Lập thể phải tiên đoán để cảm nhận ý tứ của nghệ sĩ, đôi mắt ta có khi như "bị lừa" nhiều khi phải nhìn tranh từ những góc độ khác với bình thường

mới hiểu được tác giả của nó. Chính ở đặc trưng này mà mấy năm sau, nghệ thuật tạo hình có sức sáng tạo mới, đó là sự trừu tượng hoá. Nghệ thuật trừu tượng bắt nguồn từ chủ nghĩa Lập thể hay như nhiều người còn nói, đó là sự hoà nhập của chủ nghĩa tự nhiên và chủ nghĩa tượng trưng với nhau.

Đến đây, chủ nghĩa "Lập thể" vẫn còn ở giai đoạn đầu, giai đoạn phân tích. Picasso và Braque khi vẽ tranh Lập thể thường ưa dùng màu tối, màu xám, màu be, màu mực đen nâu, thỉnh thoảng có màu trắng và công việc sắp xếp màu của họ như công việc phân tích trong phòng thí nghiệm, như công việc của các nhà vật lý sàng lọc các sắc, hình thể loại bỏ những tạp chất. Nói như vậy, không có nghĩa là các hoạ sĩ Lập thể loại bỏ hoàn toàn các hình dáng của vật thể trong tự nhiên. Ta vẫn thấy vật thể tồn tại và xuất hiện trong những bố cục hình học gần gũi với thực tế. Thật vậy, chỉ cần một mảng của vật thể, một đường cong trên cán chiếc đàn măng-đô-lin, nghệ sĩ đã thể hiện trên bức vẽ của mình những cái mốc, những dấu hiệu, những biểu tượng để truyền cảm cho người xem.

Công chúng đông đảo tiếp nhận phong cách Lập thể với những thái độ khác nhau. Nhà phê bình nghệ thuật Louis Vauxcelles tỏ ra không tán đồng. Vauxcelles nói về Braque : "Ông ta coi khinh hình dáng và biến tất cả phong cảnh, nhà cửa thành

những sơ đồ hình học, thành các khối". Nhà văn Apollinaire đánh giá phong cách "Lập thể" cao hơn và có thiện cảm hơn. Mặc cho giới phê bình nghệ thuật chỉ trích, nhiều hoạ sĩ trẻ đương thời tỏ ra thích thú với phong cách mới của các nhà "Lập thể" và hoà nhập với họ trong sáng tác. Trong số hoạ sĩ trẻ có nhiều người sớm nổi tiếng trong nghệ thuật hiện đại Pháp : Jean Métinger, Albert Gleizes, Fernand Léger, Juan Gris (tác giả bức tranh "Người đàn bà chơi đàn măng-đô-lin"), Francis Picabia, Roger de la Fresnaye, Jacques Villon, Marcel Duchamp, Robert Delaunay, Le Fauconnier và nhiều người khác nữa. Nhiều người hào hứng tìm tòi và sáng tác theo phong cách Lập thể có phần vận dụng sáng tạo thêm theo cảm xúc riêng của mình. Có một số khác ngược lại, không hạn chế trí sáng tạo còn đi xa hơn cả những người "Lập thể" cả về bố cục lẫn tính chất. Vì vậy nên khái niệm "Lập thể" ngày càng phong phú, có những định hướng đa dạng. Trường phái Lập thể có tiếng vang lớn trong thời kỳ đó, ảnh hưởng của nó lan rộng trong nhiều nước, cả ở Ý và ở Đức.

Trong khi cuộc cách mạng "Lập thể" lan rộng ở châu Âu, có những thể hiện và sáng tác khá đa dạng ở mỗi nước thì ngay ở Paris "Chủ nghĩa Lập thể" đạt đến tột đỉnh vinh quang, được đánh giá cao về tính trí tuệ và tính nghệ thuật. Hai bức tranh được

mọi người ngưỡng mộ là bức *"Chân dung Vollard"* một nhà sưu tầm và bán tranh do Picasso vẽ đã dẫn ở trên và bức "Người Bồ Đào Nha" của Braque. Từ hai bức tranh này cả Picasso và Braque mặc nhiên được coi là danh hoạ bậc thầy. Sự sáng tạo của hai hoạ sĩ bậc thầy này độc đáo nhưng vẫn không thoát ly hiện thực. Chủ nghĩa Lập thể đạt tới đỉnh cao, có lúc nó xa rời hẳn hình hài bề ngoài có thể nhận thấy của sự vật, tha hồ bay bổng theo trí tưởng tượng và xúc cảm của nghệ sĩ. Chất liệu của thời kỳ hậu Ấn tượng chừng nào cũng được phản ánh trong tranh Lập thể ở chỗ nét bút của các hoạ sĩ Lập thể mạnh, rõ, chính xác khi thể hiện những cảm xúc mạnh. Bức tranh *"Người Bồ Đào Nha"* của Braque hoàn toàn là những mảng hình ghép với nhau một cách mạch lạc, có ý đồ tạo nên một chân dung gợi cảm, hư hư thực thực, giàu lý trí, người xem tranh phải suy ngẫm để thưởng thức cái đẹp và chiều sâu của tác phẩm. Một nhà nghiên cứu nghệ thuật Max Kozloff, trong phần nghiên cứu về chủ nghĩa Lập thể và chủ nghĩa Vị lai đã viết :

"Thế giới Lập thể đương nhiên như có sức mạnh diệu kỳ, lôi cuốn cảm xúc riêng của chúng ta. Những vật thể trong thực tế đã được giản lược đi chỉ còn lại những yếu tố cơ bản dưới con mắt nghệ sĩ, những chủ thể chung quanh chỉ có tác dụng làm nổi bật cái cơ bản mà nghệ sĩ muốn thể hiện. Chúng ta

không thể cảm thụ cái đẹp của tranh Lập thể, bằng cái nhìn thông thường, bằng sự suy đoán thông thường. Cái đẹp của tranh Lập thể là cách thể hiện nhẹ nhàng nhưng hoàn toàn dễ cảm nhận, nhờ cách trình bày nghệ thuật. Cách trình bày ấy có cái độc đáo riêng của phong cách Lập thể."

Ngoài loại tranh Lập thể kiểu *"Người Bồ Đào Nha"* của Braque còn có bức tranh cấu tạo bằng những chữ, những mảnh báo, những con số cắt ở sách báo dán vào bức vẽ. Có khi hoạ sĩ dùng cả những mảng gỗ dán vào tranh. Cách bố cục kỳ lạ đó tạo nên sự độc đáo, gây hiệu quả tâm lý đột ngột. Các hoạ sĩ Lập thể thường cường điệu những cái mà mình muốn làm nổi bật. Lấy bức tranh "Tĩnh vật ở chiếc ghế mây" của Picasso làm ví dụ. Trước hết ta thấy Picasso chọn một hình thái rất bình thường của thực tế. Đó là một mảnh vải phủ trên một tờ báo in đã đặt trên một phần của cái ghế. Để khẳng định thực tế về cái ghế là một tồn tại có thực, bằng phong cách Lập thể Picasso vẽ một chiếc thừng bao bọc tấm vải gợi cho ta thấy đó là hình ảnh cái lưng ghế tựa.

Chính Apollinaire là người đầu tiên phát hiện ra bố cục, ý đồ và sự thiết kế bức tranh của Picasso, trong đó kết hợp cả cái nhàm chán và cái siêu hình. Trong một bài viết về chủ nghĩa Lập thể, Apollinaire nói về Picasso như sau :

"Ông ta nghiêm khắc đặt câu hỏi cho vũ trụ bao

la. Ông ta đã quá quen với ánh sáng mênh mông của các chiều sâu. Và thỉnh thoảng, ông ta không ngại ngần trình bày ra trước ánh sáng những vật đích thực dầu là một bài hát rẻ tiền, một con tem, một mảnh vải in mấy chữ cái trên chiếc ghế. Nghệ thuật của hoạ sĩ không cần thêm một chút gì để tô điểm cho cái chân lý của sự vật"... "Sự ngạc nhiên gây cho mọi người là cái trong sạch của ánh sáng, và lạ thay những con số, những chữ cái in bằng đá cũng trở thành những nhân tố đẹp và mới mẻ trong nghệ thuật, đầy chất nhân văn".

Tuy nhiên, tĩnh vật trong tranh Lập thể của Picasso vẫn bị coi là khó hiểu, không rõ nghĩa nếu không nói là hơi thô. Dù sao Picasso đã mở đầu cho một phong cách mà sau này nhiều hoạ sĩ khác thay nhau tiếp nối. Những tranh Lập thể gọi là tranh "dán giấy" vừa là sự chọn lọc những vấn đề thời sự cắt trên báo hàng ngày, vừa thể hiện trí tưởng tượng sáng tạo của nghệ sĩ.

Một bức tranh khác *"Chai rượu Banyuls"* của Juan Gris (1887-1927) là sự tương phản giữa màu tối và màu sáng. Thế nhưng người ta thấy nét bút thật rành mạch, hài hoà, sự sắp xếp các vật thể, cái nhãn vở tờ báo gấp, những chữ in, cái hộp xám, cái tẩu, tất cả xếp với nhau lại thật là đẹp. Sự tìm tòi sáng tạo có chen chút hài hước, xuất phát từ cái vui của tác giả.

Bức tranh *"Người đội mũ"* của Picasso thì lại là sự biến hoá mới của cái nhìn, như chơi chữ, với những đường nét, rất khái quát.

Từ tinh thần hài hước của Lập thể, nhiều hoạ sĩ khác quan tâm nhiều đến các vấn đề xã hội hơn là vấn đề mỹ học đơn thuần, đã có những đề tài biếm hoạ, đả kích. Có người trong số họ có nói : "Hãy nhìm xem, với một cái túi bằng giấy chúng tôi sáng tạo nghệ thuật". Họ muốn nói họ sẽ dùng thể tranh biếm hoạ chính trị, tranh châm biếm, đòi tự do.

Chẳng hạn, theo trường phái này ở Đức sau đại chiến thế giới lần thứ I, hoạ sĩ Kurt Schwitters (1887-1948) bằng tranh dán giấy đã thể hiện nỗi bất bình với nền cộng hoà Weimar. Ở Ý, khoảng năm 1914 hoạ sĩ Vị lai Carlo Carra (1881-1966) cũng dùng tranh dán giấy để tuyên truyền chính trị. Ông dùng những mẩu giấy, những mảnh báo, những dòng chữ in sắp xếp lại một cách đồng tâm thành một bức tranh, kêu gọi nhân dân tham gia chiến tranh ở Ý.

Trong lúc ấy Picasso và Braque đã bỏ cách vẽ tranh bằng dán giấy. Các ông trở về phong cách hội hoạ "truyền thống", song ở mức phát triển hơn. Các ông dùng màu sáng chói, gây hiệu quả tâm lý lớn, chủ nghĩa Lập thể phân tích chỉ còn biểu hiện nhiều ở các tranh dán giấy. Đã đến lúc chủ nghĩa Lập thể từ trạng thái phân tích chuyển sang tính chất tổng

hợp. Bức tranh Lập thể tổng hợp của Picasso "Tĩnh vật" với trái cây, cốc uống rượu, dao và báo đã thể hiện khuynh hướng đó. Phong cách sáng tác này giàu tính trang trí và "dễ thương" hơn, đã bỏ cách dùng từng mảng hình nét trong bố cục để đi vào một thể tổng hợp các đồ vật trên mặt phẳng, rõ ràng và dễ nhìn. Đỉnh cao của phong cách tổng hợp mới này thể hiện ở bức tranh "Ba người nhạc công" mà Picasso vẽ ở Fontainebleau trong mùa hè năm 1921. Bức tranh thể hiện tài tình không khí âm nhạc thoải mái. Trong bản trình bày tại Viện Bảo tàng nghệ thuật hiện đại ở New York ta thấy bên trái một nghệ sĩ thổi sáo, ở giữa một chàng trai chơi đàn ghi-ta và bên phải là một ông thầy tu. Ông thầy tu hát mồm rộng thoải mái bên những bạn chơi ghi-ta và sáo.

Quang cảnh có vẻ đơn giản nhưng cách trình bày với bố cục và màu sắc sáng chói, rất sang trọng.

Sáng tác Lập thể ở giai đoạn đỉnh cao, không chỉ ở hội hoạ mà còn trong nền điêu khắc. Năm 1909 Picasso đã khắc bức tượng *"Đầu người đàn bà"* bằng các mặt phẳng hình học và khối lập thể theo không gian ba chiều. Đấy là giai đoạn đầu trong sự tìm tòi của Picasso về điêu khắc Lập thể tiến dần vào khuynh hướng trừu tượng. Cùng với Picasso, Braque cũng vậy, cũng có một số tác phẩm điêu khắc ví như bức "Cây đàn vĩ cầm và các chai trên mặt bàn" làm năm 1915-1916. Thay cho đồng đen bằng những sợi

dây tượng trưng cho dây đàn vĩ cầm. Thực ra, Braque dùng những sợi dây sơn vàng căng trên bảng gỗ cũng tượng trưng cho thùng đàn và nếu không có hình chữ S nhỏ tượng trưng trên mặt gỗ thì cũng thật khó hình dung ra chiếc đàn vĩ cầm. Dầu sao ta cũng vẫn có thể tưởng tượng ra đó là chiếc đàn vĩ cầm. Điêu khắc "Lập thể" là như vậy, cũng giống như hội hoạ phải xem bằng lý trí.

Với sáng tạo của Picasso và Braque trong điêu khắc Lập thể, lập tức nhiều nghệ sĩ khác cũng lao theo khuynh hướng này. Và lại xuất hiện những nhà điêu khắc Lập thể tài danh như Alexandre Archipenko gốc Nga (1886-1964), Jacques Lipchitz gốc Ba Lan (1891-1973). Bức tượng "Người đàn bà ngồi" của Archipenko được coi là mẫu mực của điêu khắc Lập thể về hình thể và bố cục cũng như bức tượng "Medrano II" của Archipenko rất giàu tính trang trí. Tiếp sau đó một loạt tác phẩm của các nhà điêu khắc Lập thể khác tiếp tục làm giàu cho ngành nghệ thuật này như Lipchitz, Duchamp, Villon và tất nhiên lại có cả Picasso nữa.

Trước khi đi vào con đường "Lập thể", khoảng cuối năm 1914, mà trước đó người ta chưa biết từ bao giờ, Jacques Lipchitz đã có những tác phẩm điêu khắc có khuynh hướng hiện đại, giàu tính trang trí. Chỉ sau khi Lipchitz gặp Juan Gris thì ông mới chuyển hướng và hai người kết thân sống và làm

việc gần nhau cho đến năm 1919. Juan Gris có quan điểm rõ ràng khi ông viết trong một bài có đầu đề là "Tinh thần mới" : "Tôi muốn cụ thể hoá cái trừu tượng, tôi đi từ cái chung đến cái riêng, có nghĩa là đi từ cái trừu tượng đến một cái có thật. Nghệ thuật của tôi là nghệ thuật tổng hợp, nghệ thuật suy diễn... Cézanne từ một cái chai tạo thành một hình trụ, tôi đi từ hình trụ để tạo một cá thể đặc biệt, từ hình trụ tôi tạo ra cái chai, một cái chai bất kỳ. Cézanne đi đến kiến trúc, tôi lại từ kiến trúc mà đi, vì vậy tôi tạo nên những cái trừu tượng là màu sắc và tôi sắp xếp những màu sắc đó đến khi chúng biến thành vật thể".

Về sau phong cách của Juan Gris "đỡ" trừu tượng hơn. *"Những người đàn bà tắm"*, những *"Thuỷ thủ nghèo chơi đàn Cơ-la-ri-nét"*, *"Người chơi ghi-ta"* trông còn nhận biết được. Nghệ thuật của Lipchitz giàu tính kiến trúc, ghép nhiều khối hình với nhau như kiểu nhà "chọc trời" vững chắc, đồ sộ. Đó cũng thể hiện tinh thần "Lập thể" trong điêu khắc.

Còn nhiều nhà điêu khắc "Lập thể" thời kỳ này cùng với Lipchitz có tiếng vang lớn như Henri Laurens (1885-1954), như Raymond Duchamp Villon (1876-1918) v.v... ta sẽ có dịp nói đến sau, khi bàn về điêu khắc.

Nói chung trong hội hoạ cũng như điêu khắc, trào

lưu "Lập thể" đã một thời là hòn đá tảng trong phong trào nghệ thuật hiện đại. Ý thức hệ cũng như những biểu hiện của nó là những nhân tố cơ bản của nền văn hoá hiện đại. Ngày nay có thể nói rằng, nếu không có những tìm tòi của chủ nghĩa "Lập thể" thì người ta khó mà hiểu nổi một số hình thái của nghệ thuật, của nền kiến trúc và của nền mỹ học thực hành đã tạo nên bộ mặt của thế giới hiện đại. Cũng cần nói rằng, những nhà "Lập thể" đã làm đảo lộn hoàn toàn những thang giá trị trí tuệ và tượng trưng đã thịnh hành một thời dài mà người ta đã coi như không thể thay đổi trong lịch sử nghệ thuật.

Tuy nhiên, cũng như tất cả các trường phái tư tưởng, chủ nghĩa "Lập thể" cũng đến giai đoạn phải "chuyển hướng". Hai hoạ sĩ chủ chốt trong sự chuyển hướng này là Robert Delaunay (1885-1941) và Frank Kupka (1871-1957) đã đi đầu trong một trào lưu mới. Hội hoạ trừu tượng có đặc điểm là Lập thể về hình thù và Dã thú về màu sắc. Sau Delaunay hai năm, đến Severini và Balla. Trong thời kỳ này ở Munich có Kandinsky cũng đi vào hướng trừu tượng.

Fernand Léger (1881-1955) cũng là người được biết đến nhiều những bức tranh của ông như "Thành phố", điển hình cho sức mạnh của "Lập thể" và "Trừu tượng". Một bức tranh nữa của Léger chỉ dùng những mặt phẳng, hình bóng và màu sắc nhè nhẹ, gợi cho ta dáng dấp các bộ phận của máy móc. Bức

tranh *"Ba người đàn bà trong bữa ăn trưa"* có nhiều phong cách Lập thể rất gợi cảm. Có điều đáng chú ý là tranh Lập thể và Trừu tượng trong thời kỳ này gợi cho ta nhiều đồ vật và chức năng của chúng. Nói một cách khác các hoạ sĩ đã sáng tạo một nền mỹ học công nghiệp trước khi nền công nghiệp được định hình.

Trong thời kỳ chiến tranh thế giới lần thứ nhất và những năm sau, nghệ thuật mang nhiều tính đả kích và biếm hoạ. Điển hình cho thời kỳ này là những tác phẩm của Marcel Duchamp (1887-1968) và Francis Picabia. Duchamp có một bức tranh gây xôn xao dư luận trong công chúng Mỹ *"Khoả thân bước xuống cầu thang"*. Bức tranh gây hậu quả tâm lý và nghệ thuật mạnh. Những cử động xuống cầu thang của nhân vật được phân tích kiểu cơ học từng giai đoạn, chính xác và ngộ nghĩnh. Picabia cảm hứng trước những máy móc đã vẽ bức tranh "Cuộc nhảy múa của tình yêu" thể hiện một cách hiện thực chức năng và sự vận động của những bánh xe điều khiển chiếc pít-tông trong cỗ máy, các bộ phận của cỗ máy vận động hài hoà như một điệu nhảy của tình yêu. Phải chăng Picabia đã tiên đoán một cách dí dỏm, tới một ngày nào đó nhiều sinh hoạt của con người sẽ được máy móc thay thế ? Trong thời kỳ công nghiệp hoá các hoạ sĩ lập thể và trừu tượng trong tác phẩm của mình đã muốn thể hiện cái tốc độ, cái

táo bạo, cái vận động, cái năng động của cuộc sống, của sự vật, của thời gian, của kỹ thuật. Trí tưởng tượng của họ bay bổng hướng về tương lai như một câu thơ của nhà thơ tượng trưng Bỉ đã viết năm 1909 "Hỡi tương lai người làm tôi say đắm như xưa kia Chúa đã chiếm hồn tôi" hay như Marinetti nhà thơ Ý đã viết "Nhà thơ từ nay hãy ca ngợi những âm thanh và màu sắc của các kinh đô hiện đại, hãy ca ngợi tiếng rung đêm khuya trong các xưởng thợ trong ánh điện rực rỡ, hãy ca ngợi những nhà máy treo lơ lửng trên mây bởi những cột khói như những sợi dây khổng lồ".

Các nhà thơ đã mở đường cho một trào lưu nghệ thuật mới : "Chủ nghĩa Vị lai". Tư duy Vị lai trong nghệ thuật đã tập hợn được một nhóm hoạ sĩ có tên tuổi như Umberto Boccioni, Carlo Carra, Luigi Russolo, Giacomo Balla và Gino Severini.

Họ ra một tuyên ngôn chung "Tuyên ngôn về hội hoạ Vị lai" ngày 11 tháng 3 năm 1910 ở Turin. Tuyên ngôn nêu lên những nguyên tắc và phương hướng sáng tác của nhóm Vị lai. Năm 1912 có cuộc triển lãm tranh đầu tiên của nhóm hoạ sĩ Vị lai ở Paris cùng với các hoạ sĩ Lập thể. Đến năm 1914 Boccioni xuất bản một cuốn sách trình bày đầy đủ những nguyên tắc của hội hoạ Vị lai.

Thế là nghệ thuật Vị lai xuất phát trước tiên từ

nước Ý. Theo các hoạ sĩ Vị lai, nghệ thuật phải quét sạch tất cả những bụi bậm còn lại của quá khứ. Họ chọn một biểu tượng để chỉ phương hướng sáng tác Vị lai của họ "Những đứa con của máy móc". Máy móc phải trở thành đối tượng trung tâm của nghệ thuật, là nàng tiên mới của hội hoạ. Cảm xúc phải luôn luôn biến động, theo nhịp độ phát triển của máy móc.

Những nguyên tắc chung được nêu ra trong bản Tuyên ngôn 11 tháng 4 năm 1910 về hội hoạ Vị lai đầy tính lãng mạn. Có thể kể ra ở đây 9 điều cơ bản trong những nguyên tắc đó :

1. Phải coi thường tất cả những hình thù được sao chép lại và phải trân trọng hơn hết những hình thù đầu tiên, đích thực.

2. Phải chống lại sự chuyên chế của những từ như "hài hoà", "hợp thị hiếu" là những khái niệm mơ hồ, co dãn vì những khái niệm đó có thể giết chết một cách dễ dàng những tác phẩm độc đáo của Rembrandt, của Goya hay của Rodin.

3. Phê bình nghệ thuật là vô ích nếu không muốn nói là có hại.

4. Phải gạt bỏ tất cả những đề tài đã cũ kỹ, để thể hiện cuộc sống sôi nổi của thời đại chúng ta, cuộc sống sắt thép, đầy tự hào, sôi động và tốc độ.

5. Danh dự nên dành cho những người được coi là

"điên" bởi vì những người "điên" trong nghệ thuật nhiều khi lại là những người sáng tạo.

6. Các điều bổ sung và đích đáng sẽ trở thành tuyệt đối cần thiết cho hội hoạ, giống như dòng thơ tự do trong thi ca, giống như phối âm trong âm nhạc.

7. Sự năng động của đời sống phải trở thành cảm xúc năng động trong hội hoạ.

8. Muốn thể hiện được tự nhiên trước hết phải có sự chân thành và tấm lòng trong sạch.

9. Sự vận động và ánh sáng giết chết cái chất của vật thể.

Những "chân lý đầu tiên" ấy trong bản Tuyên ngôn của những người Vị lai đã có sức thuyết phục nhất định và được nhiều nghệ sĩ kể cả những nhà thơ, nhà văn hướng theo.

Xét cho cùng, chủ nghĩa Vị lai ở nước Ý có nguồn gốc từ chủ nghĩa Lập thể. Có điều là chủ nghĩa Lập thể đã được nâng cao lên, để đủ sức thể hiện năng lượng, sức mạnh của máy móc. Cũng chính chủ nghĩa Lập thể đã mở đường cho chủ nghĩa Vị lai, phá vỡ bề mặt thông thường của đồ vật, làm chúng nổ tung lên trong không gian và sắp xếp chúng lại theo ý muốn và cảm xúc của nghệ sĩ. Các nhà Vị lai có cái khác là họ không cần sự chọn lọc. Trong khi họ phản ánh thời đại máy móc trong buổi bình minh của nó, họ phản ánh cả cái đẹp lẫn cái xấu. Cảm xúc của

họ thể hiện trên những đường nét hoang dã, các bề mặt biến thành các véc-tơ, các động lực diễn biến như bão táp ở bên trong.

Umberto Boccioni là một trong những nghệ sĩ tiêu biểu của nhóm Vị lai. Bức tranh "Cái năng động của cầu thủ bóng đá" của ông chứng minh cho hai mục tiêu chính của chủ nghĩa Vị lai - sự vận động và tính năng động của máy móc. Đứng đầu nền hội hoạ Vị lai, Boccioni đồng thời cũng là nhà điêu khắc quan trọng. Theo ông, điêu khắc cũng phải thể hiện cho được sự vận động và tính năng động của thế giới hiện đại mà máy móc đang chiếm lĩnh vị trí bá chủ. Ông viết : "Trong điêu khắc cũng như trong bất cứ bộ môn nghệ thuật nào khác phải xoá đi cái cao cả của các đề tài truyền thống. Nền điêu khắc Vị lai trong bố cục thậm chí phải đưa cả vào những cái bình thường nhất, những mảnh gỗ, mảnh kim loại, gắn chặt một chỗ hay cho chuyển động".

Boccioni còn có bức điêu khắc bằng đồng đúc *"Sự phát triển của cái chai trong không gian"*. Bức điêu khắc mô tả cái chai với tất cả những đường nét cần mô tả, tất cả những chỗ nào ánh sáng có thể chiếu vào đều được mở ra. Người ta thấy khối lượng như có sự chuyển động không phải là cái gì bất biến, những mặt cắt nghiêng của cái chai như được phô bày đầy đủ trong không gian.

Một bức điêu khắc nữa của Boccioni : *"Hình dáng*

duy nhất trong cái tiếp nối không gian" mô tả một dáng người mà người ta đoán ra hơn là người ta thấy, dáng người đó có sức năng động đặc biệt, có sức mạnh, có tốc độ qua những nếp quần áo lộng gió... Ý chí của sức mạnh được phản ánh trong bức điêu khắc. Người ta nói nghệ sĩ có ý đồ phản ánh một thực tại thời bấy giờ : Cuộc chạy đua của chủ nghĩa Vị lai đã có màu sắc khác chủ nghĩa Lập thể. Chủ nghĩa Lập thể ở Paris được nhấn mạnh như một trào lưu mỹ học thuần tuý, còn chủ nghĩa Vị lai ở Ý, ở Turin nhấn mạnh đến khía cạnh "nghệ thuật phải gắn với cuộc sống bằng bất cứ giá nào" và xuất phát từ phương châm đó người ta thiết kế những chương trình và lý thuyết cho nghệ thuật.

Một hoạ sĩ Vị lai và trừu tượng nữa cần kể đến là Giacomo Balla. Balla vẽ bức "Sự năng động của con chó lạc đường" bằng mấy nét tuyệt đẹp. Con chó chạy nhanh đến mức thân hình nó chỉ còn là bóng đen, đuôi nó là những túm lông phơ phất, đặc biệt bốn chân không còn rõ nữa, hình ảnh mờ ảo như cánh quạt quay tít. Cũng Giacomo Balla còn vẽ bức tranh trừu tượng "Sao Thuỷ đi qua Mặt Trời, nhìn từ kính Thiên văn". Thật là một đề tài độc đáo và trừu tượng. Xuất phát từ ý niệm về sự chuyển động của vật chất, hoạ sĩ muốn thể hiện nhịp điệu chuyển động của vũ trụ, muốn nói rằng vũ trụ là vô cùng, là độc nhất, là có thật, là ngoài giới

hạn bình thường của sự vật, là ở giữa tinh thần và vật chất...

Sự trừu tượng hoá trong hội hoạ có tác động không nhỏ, cũng xuất phát từ chủ nghĩa Lập thể có ảnh hưởng rộng ra đến nhiều nước. Chẳng hạn ở Nga có hoạ sĩ Kasimir Malevitch (1878-1935) hay ở Hà Lan có Piet Mondrian (1872-1944) là hai hoạ sĩ Lập thể và Trừu tượng mà sự nghiệp cũng có tiếng vang một thời. Riêng ở Nga, với sự thắng lợi của chủ nghĩa Cộng sản trong Cách mạng tháng Mười, có một khuynh hướng nghệ thuật mới nổi lên mà đại diện là Vladimis Tatline (1885-1953). Vladimis Tatline cũng sống ở Paris và khoảng năm 1913 có làm quen với Picasso mà tác phẩm lập thể của Picasso cũng rất hấp dẫn và có ảnh hưởng lớn đối với ông. Năm 1917, Tatline trở về nước Nga ông cũng vẫn đi vào con đường Lập thể. Song với ảnh hưởng của chủ nghĩa Mác-Lênin sau Cách mạng tháng Mười, ông có chuyển hướng, coi chủ nghĩa trừu tượng trong hội hoạ là mối nguy hại, là sản phẩm của giai cấp tư sản đang đi xuống mà không có lý gì lại phục hồi lại. Theo Tatline nghệ thuật phải có tính xã hội, phải theo phương hướng hiện thực xã hội chủ nghĩa. Nghệ thuật xã hội chủ nghĩa phải dễ hiểu đối với quần chúng lao động, phải vì lợi ích của xã hội, vì sự nghiệp cao đẹp của chủ nghĩa cộng sản.

Say mê với phương hướng nghệ thuật mới này,

Tatline đã chuyển hướng hẳn và công trình duy nhất của ông thời kỳ này là mô hình kiến trúc về "quốc tế thứ 3".

Cùng với thời kỳ này, nghệ thuật Trừu tượng cũng phát triển ở Hà Lan với hai danh hoạ Piet Mondrian và Théo Van Doesburg (1883-1931). Nhiều hoạ sĩ, nhà điêu khắc và nhà kiến trúc có tên tuổi ở Hà Lan cũng đi theo khuynh hướng này. Mục tiêu của họ là vận dụng những phát kiến về mỹ học của chủ nghĩa Lập thể vào tất cả các lĩnh vực nghệ thuật, nghệ thuật thực hành cũng như mỹ thuật nói chung trong thời đại công nghiệp hoá.

Mondrian đến Paris năm 1911 và chịu ảnh hưởng trực tiếp của chủ nghĩa Lập thể.

Những năm 1914 và 1915 ông bỏ hết mọi cái tượng hình trong tác phẩm và sáng tạo ra một loại hình hội hoạ mới dựa vào "những đường thẳng, góc vuông, những màu cơ bản". Bức tranh *"Bố cục số 10, đê và biển"* của ông là tiêu biểu cho phong cách sáng tác này. Bức tranh đúng là chỉ có những đoạn thẳng, những góc vuông mà gợi cho ta những cảm hứng nhẹ nhàng như đứng trước biển. Một không gian hình bầu dục, nhiều đường ngang, đường dọc, đường thẳng góc không đoạn nào giống đoạn nào giàu chất tạo hình, gợi ánh sáng và chiều sâu của không gian vô tận. Tranh của Mondrian không hẳn chỉ là những

khối hình học của cách vẽ Lập thể. Xuất phát từ phương pháp Lập thể nhưng lại khước từ phong cách Lập thể vì Mondrian cho rằng : "Phương pháp Lập thể muốn hay không vẫn phải dựa vào hình dáng của tự nhiên như vậy nó nửa vời, vừa tượng hình vừa trừu tượng. Còn phương pháp hội hoạ Trừu tượng phải có phong cách sáng tác hoàn toàn trừu tượng". Sự nghiệp hội hoạ của Mondrian là sự phản kháng phong cách hội hoạ bằng giá vẽ. Đó là như Mondrian phát biểu, một loại nghệ thuật hướng về một xã hội tương lai lý tưởng, hướng về con người mới sống trong thời đại của sự chính xác, của máy móc, hướng về một trật tự lý tưởng mà nghệ thuật không tượng hình phải gắn liền với một trật tự xã hội lý tưởng và các nghệ sĩ phải có trách nhiệm xây dựng một thế giới mới đầy tính hiện thực đối với con người.

Quan điểm của Mondrian có tính không tưởng. Ông nhấn mạnh rằng nghệ thuật phải giàu chất suy tư và nghệ thuật chỉ trở thành nghệ thuật khi nó không bị phụ thuộc gì vào yếu tố của môi trường tự nhiên.

Tóm lại, chủ nghĩa Lập thể trong hội hoạ đã có vai trò quan trọng. Trong quá trình phát sinh, phát triển nó đã thể hiện tính biện chứng nghệ thuật rất rõ ràng đối với người nghệ sĩ hiện đại. Nó đã phát triển đến đỉnh cao tới những sáng tạo trừu tượng, siêu thực nhưng vẫn những đầy sức sống của nghệ

thuật thời hậu chiến. Nhưng nếu chủ nghĩa Lập thể chưa được coi là phương pháp nghệ thuật cấp tiến nhất của ngày nay thì nó cũng đã có một tiếng vang lớn. Nó vẫn được coi là bước phát triển quan trọng về tinh thần và trí tuệ của đời sống nghệ thuật trong những sự biến động không ngừng để tìm được tiếng nói phong phú đến vô cùng.

Chủ nghĩa Đa đa, những người Siêu thực

ự bay bướm, tính tưởng tượng, sự huyền ảo, óc mơ mộng đã thể hiện trong nghệ thuật hiện đại. Sở dĩ có điều đó là vì các hoạ sĩ tượng trưng muốn tìm ra một phong cách mới để phá tan bức tranh thiên nhiên mà giới hoạ sĩ Ấn tượng thường chỉ quan sát và thể hiện ra một cách trung thành.

Baudelaire, nhà thơ nổi tiếng về giàu óc tưởng tượng đã có lần nhận xét rằng, các hoạ sĩ Ấn tượng thật là sai lầm khi họ vẽ "Không phải những điều họ mơ ước mà chỉ vẽ những cái họ nhìn thấy". Odilon Redon một danh hoạ cũng viết : "Chúng ta phải đòi lại quyền được tưởng tượng". Theo ông, phải giành quyền tự do sáng tác, chạy theo cảm xúc riêng, không nhất thiết phải cho người khác hiểu, cũng chẳng cần theo lô-gích thông thường.

Những quan điểm nói trên về nghệ thuật chính là quan điểm của những hoạ sĩ "Đa đa" và "Siêu thực" trong những năm từ 1920 đến 1930. Tinh thần "Đa đa" và "Siêu thực" thể hiện ở chỗ không cần

nhìn mà chỉ cần tưởng tượng, theo cảm xúc riêng, kể cả việc chế giễu hiện thực để biểu thị một cách nhìn đối với thế giới và con người. Freud (1856-1939) nhà phân tâm học người Áo là người đầu tiên đặt cơ sở cho lý thuyết này. Những năm đầu thế kỷ, những lý thuyết về phân tâm học của Freud đã có ảnh hưởng đến các sáng tác của hoạ sĩ, nhất là trong hoàn cảnh khủng hoảng về tâm lý chung sau những mất mát và đổ nát mà cuộc đại chiến thế giới lần thứ nhất để lại. Các nghệ sĩ châu Âu muốn dùng trí tưởng tượng, muốn thể hiện tâm lý phản kháng, muốn dùng kỹ thuật của mình để lý giải hiện trạng bất bình của xã hội. Thực chất đó là tính cách mạng trong nghệ thuật muốn chống lại các quan điểm mỹ học truyền thống, muốn hạ uy thế của các thể chế chính trị đã gây ra những thảm cảnh xã hội. Ngay nghệ thuật Lập thể cũng đã có những sáng tác thể hiện tinh thần này. Ví dụ, hoạ sĩ Lập thể chống lại cái cũ bằng cách không vẽ mà cắt dán hay sử dụng các chất liệu chẳng có gì là nghệ thuật, thậm chí cố tình tạo dựng cả những hình thù quái đản hay thô lỗ để châm biếm hiện thực. Vậy có thể nói khuynh hướng nghệ thuật mới, "Lập thể", "Đa đa" hay "Siêu thực" chính là những khuynh hướng muốn phá bỏ cái cũ, phù hợp với không khí chính trụ chung khắp châu Âu, sau đại chiến thế giới lần thứ nhất.

Trong khuynh hướng nghệ thuật lấy trí tưởng

tượng và sự bay bướm chủ quan làm tiền đề này, phải kể đến ba hoạ sĩ có tiếng vang lớn là Henri Rousseau, Marc Chagall và Giorgio de Chirico. Cái nhìn ngây thơ và sự đắm say về thế giới của Henri Rousseau (hay còn có tên là Douanier) đã đưa ông lên vai trò người dẫn đường trực tiếp của các hoạ sĩ siêu thực. Tranh của ông là sản phẩm của trí tưởng tượng phong phú, là sự suy nghĩ sâu sắc hay là một vốn sống đầy chất thơ. Phải chăng đó cũng là nguồn gốc của nghệ thuật, của thời kỳ "Hậu lập thể" của các hoạ sĩ thế kỷ thứ XX.

Tranh của Rousseau trước năm 1900 mang tính chất nguyên thuỷ, hồn nhiên và lãng mạn, có điều đặc biệt là Rousseau không hề chịu ảnh hưởng của một phong trào văn học nghệ thuật nào hay một cuộc vận động sáng tác nào để có được phong cách sáng tạo của mình, một phong cách hư, thực của cái hữu tình và vô hình, đầy chất thơ mộng, huyền ảo.

Rousseau tin rằng có ma quỷ thật, khiến nhiều lúc ông lo lắng. Nhà văn Apollinaire có kể lại rằng Rousseau thỉnh thoảng tự nhiên hốt hoảng, run sợ, ngừng vẽ chạy ra mở tung các cửa sổ. Phải chăng cũng do có tâm trạng đó mà Rousseau có những bức tranh huyền bí.

Nhà phê bình nghệ thuật Breton đã nhận xét : "Rousseau là hoạ sĩ đầu tiên gợi cho ta hình ảnh của một thứ hiện thực ma quái, có yếu tố ma quái...".

Vào những năm cuối đời, tranh của Rousseau càng đượm vẻ ma quái và siêu thực.

Marc Chagall sinh năm 1887 cũng là hoạ sĩ siêu thực có tính cách đặc biệt, không mơ mộng huyền ảo như Rousseau mà mang tính chất suy tư mạnh mẽ hơn. Sinh ra và lớn lên trong một gia đình Nga gốc Do Thái, Marc Chagall bắt đầu học vẽ ở Saint - Pétersbourg trong một trường thực hành vẽ trang trí, di cư sang Paris, tham gia vào câu lạc bộ của Apollinaire và Picasso. Ở đấy ông kết bạn với ba hoạ sĩ người nước ngoài khác cùng gốc Do Thái, một người Ý, một người Nga và một người Bungari và họ hình thành một trường phái riêng lấy tên là "Trường phái Paris" đưa nghệ thuật hiện đại lên đến đỉnh cao. Chẳng bao lâu Chagall nổi danh không kém gì Rousseau về phong cách siêu thực. Chagall vẽ nhiều tranh về đề tài quê hương, nơi chôn rau cắt rốn của mình đầy sức tưởng tượng, mơ mộng, đầy chất thơ và trữ tình về những kỷ niệm tuổi thiếu thời với cuộc sống đạm bạc nhưng êm đềm trong lòng những người Mu-gich (nông dân) thích rượu Vốt-ka và những nhạc công nghiệp dư thích kéo đàn.

Một trong những bức tranh nổi tiếng của Marc Chagall là bức *"Tôi và làng tôi"*.

Bức tranh như một giấc mơ đẹp, với những hình ảnh thoáng qua gắn với nhau như những con búp bê Nga với nhiều ẩn ý. Bức tranh nói gì ?

Dân tộc Do Thái sống mãi. Trước con mắt ngạc nhiên của người nông dân "Mu-gích", một con lừa thần bí hiền lành, một người đàn bà nông dân đang vắt sữa bò. Xa xa, là làng quê với những ngôi nhà điển hình vùng đồng bằng. Có hình ảnh một cô gái nằm lộn đầu xuống đất tượng trưng cho một nạn nhân nào đó của tai hoạ bài trừ Do Thái. Một người đàn ông đi qua, vai mang hái, nhìn đi nơi khác bàng quan trước cô gái bị nạn như đã quá quen với cảnh đó. Có một ngọn núi thần kỳ, trên đó có một cây xanh đầy sức sống, có ánh trăng chiếu ánh sáng huyền ảo, không có thực. Toàn cục của bức tranh đầy chất thơ có dáng dấp của Lập thể, gợi lên những kỷ niệm của miền quê đầy cảm hứng. Tranh của Chagall mang nhiều thông tin đã tạo dựng được những giá trị cả về tinh thần lẫn nghệ thuật. Bức tranh thể hiện cảm xúc siêu thực của Chagall, qua những cảnh hư ảo.

Nhà phê bình nghệ thuật André Breton ca ngợi bức tranh là có nhiều ẩn ý sâu sắc tạo nên một phong cách hội hoạ hiện đại.

Thế nhưng Chagall lại nói về những bức tranh và đề tài của mình : "Tôi cũng chẳng hiểu được chúng, tôi chỉ biết cảm xúc thế nào thì vẽ nên thế ấy. Tôi cũng chẳng có lý luận gì để lý giải tranh của mình. Tôi chỉ biết hội hoạ là lẽ sống của tôi, là cuộc đời tôi, thế thôi". Đấy là tâm sự của một nghệ sĩ thuần

tuý, một nhà thơ kỳ lạ của hình thù và màu sắc, mê say vẽ, vẽ như người ta thở, vẽ như nói, như nghĩ. Chagall một thời gian dài đã trở thành hoạ sĩ của dân ca, đẩy phong cách Lập thể lên đỉnh cao của sự trừu tượng, trở thành người minh hoạ tuyệt vời cho trí tưởng tượng bay bổng của nghệ thuật hiện đại.

Hoạ sĩ thứ ba của thời kỳ hội hoạ chuyển sang Siêu thực có vai trò hết sức quan trọng trong việc mở rộng trào lưu này là Giorgio de Chirico. Sinh năm 1888, đến Paris một năm sau Chagall, người Ý. Thời kỳ đầu ở kinh đô nghệ thuật này Chirico cũng như một số hoạ sĩ trẻ khác, theo phong cách cổ điển. Sau đó ông làm quen với Picasso và Apollinaire và chịu ảnh hưởng sâu sắc của hai ông này. Chirico cũng say mê thơ Rimbaud. Trong vòng bốn năm Chirico đã cho ra đời hàng loạt tác phẩm gây tiếng vang lớn trong giới hội hoạ, đã tạo ra được một phong cách hội hoạ kỳ ảo.

Chirico có nhiều thành công trong phong cách hội hoạ mới, trong thế giới mơ mộng, có sức truyền cảm, chiếm lĩnh được tâm hồn của công chúng nhất là của giới hâm mộ nghệ thuật tạo hình đầu thế kỷ XX. Tranh của Chirico còn mang đậm cả dấu ấn của nghệ thuật tượng trưng từ thời Baudelaire. Chirico thể hiện cảm xúc mạnh qua sự tương phản của ánh sáng và bóng tối. Chirico lấy cả những đầu tầu, những người mẫu trong tủ kính, những đồ vật hiện đại làm

đề tài trên nền của những lâu đài cổ kính. Những cảnh tượng ấy đã làm cho giới trí thức nghệ thuật Paris mê say.

Apollinaire đã phải thốt lên khi xem tranh của Chirico trong phòng tranh Mùa thu năm 1913 : "Thật là những cảnh kỳ lạ, nhiều sáng tạo về mặt kiến trúc cũng như mặt cảm xúc".

Chirico lý giải những cảm xúc của mình như những ngẫu hứng, ông cũng thừa nhận có chịu ảnh hưởng của một số nhà triết học siêu hình như Nietzsche chẳng hạn. Ông tâm đắc với luận điểm của nhà triết học Đức này "đằng sau cái thực tế mà chúng ta đang sống, đang hoạt động, có một thực tế khác rất cơ bản". Chirico đi tìm cái thực tế ẩn đằng sau cái thực tế diễn ra hàng này đó, tìm ra mối liên hệ bí ẩn của các sự vật từ thuở xa xưa, từ những cái đã mất đi, từ những cái không lô-gích, Chirico tưởng tượng ra một thời mà đời sống thành thị chứa chất đầy cảnh buồn, trong nghệ thuật cũng như trong đời sống, trái hẳn với vẻ bề ngoài thơ mộng. Chirico có một bức tranh có tên là *"Nỗi nhớ cái mênh-mông-vô-tận"* vẽ năm 1913-1914 muốn nêu lên những mối liên hệ đầy mâu thuẫn giữa cái có thật và cái siêu hình. Chirico luôn nhắc đến khái niệm "siêu hình" mà ông muốn diễn đạt. Cái "siêu hình" đó Chirico biểu hiện ở những cái không có thực hoặc siêu thực. Thường trong những tranh của Chirico có

những đường xa tít đến vô cùng, có những cảnh sừng sững như không bao giờ biến đổi, những khoảng sáng đối nghịch với những mảng tối qua những vật thể và bóng của chúng. Có cái gì toát ra lạnh giá, cô đơn và trơ trọi, im ắng đến khủng khiếp.

Trong bức tranh *"Nỗi nhớ cái mênh-mông-vô-tận"* ngọn tháp cao vút trời xa lạ như di tích của một lâu đài đã bị thời gian tàn phá. Nó sừng sững từ xa, không có một bóng người nổi bật trên nền trời xám xịt, nặng trĩu. Thế nhưng lại có một nguồn sáng nào đó thật chói chang chiếu vào sườn nó tạo nên sự tương phản với các mặt chìm trong bóng tối. Có bóng người quá nhỏ bé trước toà tháp chẳng rõ mắt, chẳng rõ tay như bóng dáng của một quá khứ đã tắt, sự yên lặng của một thế giới đã không còn nữa, sự bất lực của kiếp người trước vũ trụ mênh mông. Xem tranh thấy toát lên một nỗi buồn vô tận.

Chirico đã thể hiện cái siêu thực trong cái thực diễn ra trước mắt và điều đó đã hấp dẫn nhiều hoạ sĩ có tên tuổi, gắn hay không gắn với phong cách siêu thực. Chẳng hạn như Ernst, Tanguy, Magritte và Dali những hoạ sĩ nổi danh nói trên cũng thừa nhận Chirico là bậc thầy.

Chính phong cách và xúc cảm của Chirico đã là sự khởi đầu cho một tinh thần mới, tinh thần "Đa đa", phát triển trong thời gian chiến tranh và trở thành một trào lưu hội hoạ lãng mạn đầy sức xây

dựng. Đó cũng là trào lưu sáng tạo có tư tưởng nghệ thuật rất cao.

Thật vậy, phòng trào "Đa đa" nảy sinh từ thời kỳ chiến tranh ở nhiều nơi, nhiều kinh đô nghệ thuật, kể cả ở New York và Zurich hai thành phố lớn tương đối trung lập. Phong trào Đa đa thực chất là sự phản kháng với đường đi của nghệ thuật thông thường. Phong cách Đa đa có nhiều hình thái phản ánh tư duy và những xúc cảm như của "trẻ con", ta thấy ở cái ngây thơ trong trắng của Rousseau, cái ồn ào hồn nhiên trong các vở kịch của Jarry, cái vũ trụ huyền bí và u sầu của Chirico.

Một trong những người sáng lập ra nhóm Đa đa ở Zurich là nhà thơ người Đức Hugo Ball. Ball ca ngợi tính vô tư, ngây thơ của trẻ em, coi đó là những phẩm chất tốt và cần thiết cho giới nghệ thuật. Ông nói : "Tuổi thiếu niên là tuổi đi lên của thế giới mới, tất cả đều phải xuất phát từ sức mạnh của tuổi thiếu niên để tránh sự già hoá của người lớn". Khoảng năm 1916, từ quan điểm đó, hình thành phong trào Đa đa ở Thuy Sĩ. Thuật ngữ Đa đa được chọn một cách ngẫu nhiên, chẳng có sự cân nhắc sâu xa gì lắm. Nó chẳng có nghĩa gì nhiều, chỉ gợi lên tiếng nói của trẻ thơ, thế thôi. Người ta dùng hình tượng "Tiếng nói của trẻ thơ" Đa đa để chỉ rằng không cần dựa vào lý luận nhiều khi cầu kỳ và võ đoán của người lớn, cần khơi dậy những bản năng tâm lý, đấy

mới chính là cứu cánh của nghệ thuật. Các hoạ sĩ Đa đa đã cùng nhau thể hiện những ước vọng hoà bình khi châu Âu đang ở giữa cuộc chiến tranh đẫm máu và vô nghĩa. Như vậy trong thực tế, *phong trào Đa đa trước hết có tính chất phản kháng.* Thế giới trong tình trạng đại loạn, người và người đưa nhau vào những cuộc tàn sát đồng loại vô nghĩa lý. Nghệ sĩ có thiên chức phải phủ nhận bằng mọi hình thức thực trạng xã hội đó, nhưng phải khôn ngoan để tồn tại nên cần dùng phương pháp hoà bình. Phải chỉ cho con người thấy sự ngu ngốc của họ. Phải gạt bỏ mọi loại hình nghệ thuật ca ngợi chiến tranh, ca ngợi sự chém giết lẫn nhau của hàng ngàn, hàng vạn người, phải xoá bỏ hết ! Tuy nhiên, phương châm "phá hết" mới chỉ là một mặt của phong trào Đa đa. Những hoạ sĩ Đa đa còn có tham vọng sáng tạo ra một cái gì mới về hình thể để thay thế những đường mòn cũ. Khẩu hiệu của Đa đa là "Phá cũng chính là sáng tạo". Đó cũng là chức năng của nghệ thuật, nghệ thuật làm vật cản những cái cần cản, nghệ thuật hướng về Hoà bình. Từ cách nghĩ đó, các hoạ sĩ Đa đa tìm mọi phương pháp biểu hiện kể cả việc tạo ra và thừa nhận những hình thù kỳ quái nhất.

Như vậy là, trào lưu Đa đa bắt đầu có từ 1916 khi Hugo Ball tập hợp chung quanh mình một số nghệ sĩ và trí thức ở Zurich đang chạy trốn chiến tranh. Trong số đó có Richard Huelsenbeck nhà văn và nhà tâm thần học, Tristan Tzara nhà thơ Rumani,

Marcel Janco nhà hội hoạ Rumani, Jean Arp nhà hội hoạ và điêu khắc Pháp, vợ của Arp là Sophie Taeuber và một nhà điện ảnh Đức là Hans Richter.

Trong một căn nhà cũ ở thành phố Zurich họ thành lập Câu lạc bộ Voltaire, mời tất cả những "khối óc tự do" có nhiệt tình đến với họ để "nhắc nhở cho thế giới biết rằng có những con người độc lập, rất xa lạ với chiến tranh và các loại chủ nghĩa dân tộc, đang sống vì những lý tưởng khác".

Đó là những lời phát ra từ Ball và họ hành động theo phương châm đó, trong khi, từ Verdun đến eo biển Dardanelles, cuộc chiến đang diễn ra ác liệt. Arp nhà hội hoạ đồng thời là nhà thơ, cũng có một định nghĩa nổi tiếng về mục đích của Câu lạc bộ Voltaire. Ông viết trong tập hồi ký của mình : "Năm 1915 ở Zurich, chẳng thích thú gì với lò sát sinh của cuộc chiến tranh thế giới, chúng tôi quay về với mỹ thuật. Trong khi tiếng đại bác vang rền từ xa, chúng tôi bình văn, làm thơ, sưu tầm mỹ thuật và chúng tôi ca hát, bằng tất cả tâm hồn mình. Chúng tôi tìm tòi, sáng tạo một hình thức nghệ thuật mà chúng tôi tin rằng nó sẽ cứu nhân loại khỏi những hành động điên rồ của thời đại. Chúng tôi kỳ vọng có một trật tự mới, nó sẽ tạo nên sự cân bằng giữa Trời và Đất".

Arp còn viết trong một bài nghiên cứu về mối quan

hệ giữa trí tưởng tượng và những điều phi lý rằng : "Đa đa muốn phá đi không thương tiếc những sự dối trá của con người và cái trật tự phi lý của tự nhiên. Đa đa muốn tạo nên một cái gì đó phi lý so với những cái mà con người ngày nay đang cho là hợp lý. Vì vậy Đa đa phải khua chiêng gõ trống thật to, thật mạnh để ca ngợi những điều phi lý của mình. Đa đa phải giải thoát cho mọi sự nô lệ trên đời, phải rửa sạch mọi cái nhơ bẩn trên đời".

Câu nói của Arp nói lên thái độ của những nhà hội hoạ phái Đa đa đối với những gì mà công chúng vẫn tôn thờ trong nghệ thuật truyền thống.

Arp còn kết luận : "Đa đa không có nghĩa, cũng như tự nhiên vậy. Đa đa tồn tại vì tự nhiên và chống lại nghệ thuật giả tạo. Đa đa trực tiếp như tự nhiên. Đa đa hướng về vô tận với các phương pháp riêng".

Với sự tham gia của Tristan Tzara, các buổi sinh hoạt của Câu lạc bộ Voltaire càng thêm sôi nổi. Điều kỳ lạ là những luận điểm gây sổ của những người phái Đa đa lại hấp dẫn và lôi cuốn công chúng, kể cả những công chúng là đối tượng công kích của họ. Ở Ý, từng đám đông quây quần chung quanh những nghệ sĩ phái Vị lai để nghe họ chỉ trích nặng lời. Họ xúm nhau lại nghe những "câu thơ không phải là thơ" gồm những chữ những vần cắt ra từ báo chí. Cái việc ghép vần đó, không tiền không hậu, nhiều

khi nghe không có nghĩa gì, chỉ còn là kiểu ghép âm ghép chữ rất tự do mà tác giả của nó cố ý làm "ầm ĩ" ngân nga trước công chúng. Người ta coi đó là một thú vui điên cuồng của những cái phi lô-gích. Về hội hoạ cũng có những phong cách tương tự, chẳng hạn như ngay Arp cũng đã tạo nên những bức tranh hoàn toàn bằng cách cắt dán bằng những mẩu giấy. Trong những cuộc tập hợp đó có những trò vui ngộ nghĩnh, chẳng hạn người ta chọn ngay một cử toạ bất kỳ đang tỏ ra khó chịu để bầu làm "chủ tịch", chỉ nhằm mục đích làm trò cười. Công chúng đòi "Vị chủ tịch" phát biểu ý kiến của chính mình nhưng chưa nói được hết câu, người nghe đã la hét ầm ĩ. Người ta chế nhạo những lời nói hùng hồn về lòng yêu nước, về tính chiến đấu nhưng thực ra chỉ là những lời xảo trá

Những trò vui như vậy của những người phái Đa đa nếu đặt vào hoàn cảnh ngày nay thì trở thành lạc lõng và lố bịch, nhưng trong thời kỳ đó nó đã có ít nhiều tiếng vang. Họ phê phán và đả kích những nhà tư tưởng "lớp trên" đạo đức giả. Chắt lọc trong những hoạt động đó cũng có ít nhiều những tác động tích cực. Lần đầu tiên, ngôn ngữ được giải phóng và từ đó đã nảy ra một dòng thi ca mới, cũng gây xáo động một thời, chẳng kém gì những tìm tòi về nghệ thuật tạo hình của các hoạ sĩ Đa đa.

Trở lại ít điều về Arp. Một trong những người nổi

tiếng trong nhóm hoạ sĩ Đa đa ở Zurich là Jean Arp. Những tranh cắt dán và những tác phẩm điêu khắc của Arp đã có sự sáng tạo nghệ thuật nhất định theo những phương pháp sáng tác của nhóm Đa đa. Ngay từ năm 1916, những tác phẩm tạo hình này đã có tiếng vang. Arp sáng tác một bức tranh lấy tên là "Định luật của sự ngẫu nhiên". Arp cắt nhiều mẩu giấy, rồi cho chúng rơi tự do như chiếc lá rơi trước gió và ghi lại chỗ những mẩu giấy chạm đất, thành bức tranh. Arp tuyên bố : "Định luật của sự ngẫu nhiên là cái bao trùm lên tất cả các luật khác, là không thể dò được, giống như cái nguyên nhân đầu tiên của mọi sự sống chỉ là sự tình cờ". Cách vẽ theo kiểu cắt dán của Arp cũng gần với phong cách Lập thể mà những hoạ sĩ siêu thực của những năm 20 và 30 gọi là những bức vẽ "tình cờ". Ông coi những hình thù tự có và tự nhiên là những sáng tạo mới, vươn tới một thế giới của mơ mộng và chúng sẽ bổ sung cho thực tại. Arp cho rằng những hình thù tự có, tự nhiên và tình cờ đó nhiều khi rất đáng yêu, rất nên thơ vì nó ca ngợi cái nhịp điệu của tự nhiên.

Một hoạ sĩ giàu trí tuệ khác của nhóm Đa đa là Marcel Duchamp - một hoạ sĩ có tên tuổi của thế kỷ XX - Duchamp đại diện cho những quan điểm của nhóm Đa đa ở tư tưởng "chống lại nghệ thuật". Ông phản đối những quan điểm cho rằng nghệ thuật phải là những cái gì sang trọng, quý phái còn những cái

tầm thường không phải là nghệ thuật. Duchamp chủ ý gắn nghệ thuật và hoạt động sáng tác của nghệ sĩ với một xã hội đã có đầy rẫy những đồ vật, được sản xuất hàng loạt theo kiểu công nghiệp. Cái nhãn quan nghệ thuật đó của ông đã được thể hiện trong một bức tranh độc đáo : *"Người khoả thân bước xuống cầu thang"*, một bức tranh kiểu Lập thể mới. Bức tranh được trưng bày lần đầu tiên ở New York năm 1913, làm công chúng Mỹ thích thú đến sửng sốt. Tư duy của hoạ sĩ độc đáo đến kỳ lạ. "Người khoả thân" được tượng trưng như các bộ phận của một cái máy, với tất cả mọi chuyển động cơ giới của nó ở các tư thế của một người đang xuống thang. Lúc đầu bức tranh bị những nhà "Lập thể" cực đoan trong đó có cả người em của hoạ sĩ là Jacques Villon phản đối, coi là bôi bác cái đẹp của Lập thể. Công chúng Mỹ hoan nghênh bức tranh của "thời đại máy móc" đó của Duchamp. Được sự bảo trợ của nhà nhiếp ảnh Mỹ nổi tiếng là Alfred Stieglitz, Duchamp ra một tạp chí, tập hợp thêm một số nghệ sĩ nữa do ông đứng đầu, để phổ biến tư tưởng và phương pháp Đa đa. Thế là khoảng 1915, trường phái Đa đa đã có cơ sở ở New York.

Trở lại bức tranh *"Người khoả thân bước xuống cầu thang"*, không kể tính chất trang trí của bức tranh với phương pháp Lập thể, đầy rối rắm, "người khoả thân" xuống thang có nhiều ẩn ý sâu xa, muốn

chứng minh cho sự chinh phục của máy móc đối với con người, một thời đại đang có nhiều biến động tích cực mà nhà thờ bảo thủ coi như sự hoạt động của quỷ Sa tăng.

Ngoài Duchamp, Fernand Léger và nhiều nhà Lập thể khác cũng lấy máy móc làm đề tài sáng tác nhưng chủ yếu vì lý do thẩm mỹ. Song những "người máy" của Duchamp mở ra những cảm hứng mới, không chỉ vì thẩm mỹ mà còn muốn nói lên những nghịch lý do thời đại máy móc gây ra. Mặt khác, qua sáng tác của mình, Duchamp cũng thể hiện thái độ khinh thị đối với phong cách hội hoạ truyền thống chỉ "sao chép" lại sự vật. Ông cho rằng việc "sao chép lại sự vật" chẳng có chút gì là trí tuệ và chính vì thế mà nó phản lại nghệ thuật. Ông nói : "Điều tôi quan tâm là những ý tưởng, chứ không chỉ có những vật thể nhìn bằng mắt thường", bởi vì như sau này ông nói rõ thêm ý của mình : "Tôi thích cách biểu hiện trí tuệ chứ không phải là cách nhìn sơ lược tầm thường".

Ông lại nói : "Cách diễn đạt tồi của một hoạ sĩ chỉ làm tôi ốm thêm". Vì thế ngay từ đầu Duchamp đã coi nghệ thuật là một thực thể tự thân, một sự tồn tại giữa thế giới vật chất và tâm linh. Nghệ thuật, phải là một hiện tượng của khối óc chứ không phải chỉ là của trái tim. Vẽ là xây dựng, nhưng nói đúng hơn là thiết kế. Do có thiết kế thì mới có được

những vật phẩm chất lượng đồng đều, sản xuất hàng loạt như trong công nghiệp. Duchamp muốn xoá ranh giới giữa nghệ thuật với thế giới đời thường của các vật thể. Quan điểm của Duchamp làm đảo lộn sự suy nghĩ cũ từ trước về nghệ thuật. Thật vậy, cuộc sống thực đã đặt ra nhiều vấn đề để suy nghĩ. Những vật thể sản xuất theo kiểu công nghiệp hàng loạt không thể không đụng đến cách xác định những giá trị nghệ thuật, không thể không đặt vấn đề cho phương pháp sáng tác nghệ thuật. Nghệ thuật truyền thống không phải là bất di bất dịch. Những quan điểm nghệ thuật đó đã đưa Duchamp vào trường phái Đa đa một cách tự phát. Duchamp cũng không ý thức được rằng mình trở thành Đa đa từ lúc nào. Cũng không phải ngẫu nhiên mà những quan điểm về nghệ thuật của Duchamp lại được một danh hoạ khác đương thời là Francis Picabia giải thích rõ ràng và tường tận hơn. Picabia là bạn của Duchamp nhưng đồng thời cũng là người trợ lý của Duchamp trong việc truyền bá phong cách Đa đa ở New York. Picabia nói : "Không cần có lời nói bóng bẩy nào, không cần có ý đồ nào. Sự nghiệp nghệ thuật đang tồn tại, lý do duy nhất là vì nó phải tồn tại. Nó chỉ có thể là ý muốn của khối óc đã cảm nhận được nó. Những sáng tạo của tự nhiên làm chúng ta say đắm, chẳng cần chúng ta phải lập luận gì dài dòng".

Những đề tài và phương pháp sáng tác mà Duchamp đã thể hiện trong bức tranh *"Người khoả thân bước xuống cầu thang"* với tư duy phân tích các động tác một cách tinh vi dưới khía cạnh thẩm mỹ đã được khai thác. Duchamp tiếp tục cho ra đời những bức tranh khác lấy đề tài về con người với phương pháp sáng tác Đa đa như các bức *"Người đàn bà lấy chồng"*, *"Người đàn bà bị người yêu của mình lột trần truồng"* và *"Tấm kính lớn"* v.v... Tất cả những bức tranh đó nêu lên cơ chế hoạt động sinh lý của con người kể cả sự khoái lạc xác thịt v.v... Theo ông, hoạt động sinh lý của con người cũng như những hoạt động của máy móc, một hệ thống máy móc tinh vi, phức tạp mà tạo hoá đã phát minh cho con người, giống như bản thân con người lại phát minh ra máy móc để sản xuất hàng loạt các sản phẩm khác trong đời sống. Cấu tạo của bức tranh sẽ khó hiểu nếu không có lời giải thích của nghệ sĩ và ngay bản thân những lời giải thích đó cũng vẫn tối nghĩa, nếu ta không đặt chúng vào một văn cảnh về ý đồ của tác giả.

Duchamp sống và sáng tác trong thời đại công nghiệp phát triển. Nhiều sản phẩm tiêu dùng trong sinh hoạt của con người được sản xuất bằng máy móc, điều đó càng củng cố cho Duchamp quan điểm cần có sự chuyển hướng của nghệ thuật. Duchamp tự thuật trong hồi ký của mình : "Một hôm nhìn qua

cửa kính một cửa hiệu, tôi thấy một cái máy nghiền sô-cô-la đang chạy. Tôi ngắm không biết chán cảnh đó. Những bộ phận của máy vận động nhịp nhàng, tôi nghĩ về nhịp sống của con người và có ngờ đâu đó là điểm xuất phát tôi đi tìm đường nghệ thuật. Quả nhiên sau đó bằng phong cách Đa đa, Duchamp vẽ bức *"Chiếc máy nghiền sô-cô-la"* nổi tiếng. Tiếp đó Duchamp vẽ một loạt những tranh khác : *"Tấm thuỷ tinh lớn", "Cái giá đựng chai cốc"*... Điều có ý nghĩa là Duchamp không quan tâm lắm đến tiêu chí thẩm mỹ khi chọn đề tài. Theo ông, mọi cái gần với sinh hoạt của con người là đề tài, dầu đó chỉ là những đồ vật đơn giản, bình thường bán ở các cửa hiệu lớn hay ở các hàng xén nhỏ. Sau bức tranh "Cái giá đựng chai cốc", còn bức tranh "Bánh xe đạp trên ghế đẩu" và độc đáo nữa là bức tranh ông đề tên "Giếng phun" để mô tả một cái vòi... trong nhà vệ sinh... Những cái đó gần với con người, bản thân nó đã là nghệ thuật. Vì khác người như vậy nên không phải ngẫu nhiên mà năm 1917, tác phẩm của Duchamp bị từ chối trưng bày ở phòng tranh của những người "Độc lập" tại New York. Sau này khi ngẫm kỹ nhiều người lại rất thích Duchamp. Những bức tranh như "Tấm thuỷ tinh lớn" hay "Người đàn bà có chồng" của ông được coi là tác phẩm nghệ thuật lớn, có tầm cỡ. Bức "Tấm thuỷ tinh lớn" gồm hai tấm kính dày hình chữ nhật trong suốt, trên đó

có dùng một ít dây thép thay nét vẽ, toàn cảnh tượng trưng cho đề tài các bức tranh của ông những năm trước. Nói một cách hình ảnh thì đó là một "tập san" nhỏ về các công trình hội hoạ theo phong cách Đa đa của Duchamp. Tranh của Duchamp đã được nhiều nhà phê bình nghệ thuật tốn giấy mực bình phẩm, khen cũng có mà chê cũng có. Cũng đã có bao nhiêu cuộc hội thảo về tranh Duchamp để tìm ra những điều sâu kín.

Thế đấy, không phải những tài năng đều được chấp nhận ngay một cách dễ dàng. Hãy nhường lời cho nhà thơ và phê bình nghệ thuật Breton nói thêm về cái rất "rõ ràng" trong sự "không rõ" của tranh Duchamp. Breton viết : "Trong cái biểu tượng nổi tiếng của bức vẽ *"Tấm kính lớn"*, *"Người đàn bà có chồng"* hành vi yêu đương được tượng trưng như một biểu tượng cơ giới tự nhiên chủ nghĩa. *"Người đàn bà có chồng"* đang cởi quần áo, phô bày dần cơ thể mình như vừa khêu gợi người yêu đang phục vụ nàng, vừa có vẻ làm cao không chút dễ dãi trong hành động yêu đương. Duchamp dừng ở đó, hành động ân ái của lứa đôi chưa trọn vẹn. Hình ảnh có nhiều ẩn ý về tình yêu".

Sự dí dỏm của Duchamp không chỉ ở những tranh về tình yêu đôi lứa và tình dục, rất tượng trưng mà còn ở những tranh khác, chẳng hạn để châm biếm cái việc sản xuất hàng loạt (sẽ tầm thường hoá nghệ

thuật), Duchamp vẽ tranh trông đúng là bức tranh "La joconde" (Giô-công-đơ) nhưng nàng "Monna Lisa" ở đây lại có bộ ria và chòm râu với cái tên khác trông rất ngộ nghĩnh. Việc này đã khiến Duchamp bị chỉ trích không ít. Tuy nhiên giới hoạ sĩ nhất là những người "Siêu thực" lại ca ngợi cái vô lý đến bất lịch sự của Duchamp, ca ngợi cái đầu óc chuyên nghĩ ra điều lạ của Duchamp, cái lý tưởng thẩm mỹ của Duchamp mà như nhà văn công tước Lautréamont đã mô tả là : "Đẹp như sự gặp gỡ bất ngờ của chiếc máy khâu với một cái ô trên một cái bàn mổ" (ý tác giả chỉ những ấn tượng mạnh mẽ gây ra bởi những sự kiện ngẫu nhiên chẳng ăn nhập gì với nhau).

Duchamp vận dụng đường nét hội hoạ cũng tài tình như chơi chữ và luôn xuất hiện trong óc những ý châm biếm. Những ý đó nhiều khi khó hiểu và phải chăng những người Siêu thực sở trường cách biểu thị khó hiểu.

Duchamp còn vẽ một bức tranh hài hước chống lại cái lô-gích hình thức. Ông vẽ một chiếc lồng chim bằng gỗ và dây thép, trong đó xếp đầy những tảng đá gợi hình ảnh những cục đường, có một chiếc nhiệt kế và một cái mai mực. Chiếc lồng treo vào móc một chiếc cân lò so, nhưng đáy lồng lại đặt trên mặt đất.

Các hoạ sĩ Siêu thực cho đó là mẫu mực của một

bức tranh đầy sự phi lý, trở nên hài hước. Duchamp được tôn sùng là người có nhiều tư duy sáng tạo trong giới hoạ sĩ Siêu thực. Phương pháp và phong cách sáng tác của ông có ảnh hưởng tới nhiều hoạ sĩ khác cùng thời.

Một trong những hoạ sĩ có tên tuổi chịu ảnh hưởng rõ rệt của phong cách và tư duy Duchamp là Francis Picabia (1879-1953). Picabia là người Pháp gốc Cuba, rất giàu có, quen với Duchamp từ 1910 tại New York. Picabia cũng có sở trường với Duchamp trong đề tài và phương pháp sáng tác. Picabia cũng tìm nhiều cảm hứng trong cuộc sống công nghiệp với máy móc, với cách sản xuất hàng loạt các vật phẩm trong sinh hoạt ở xã hội Mỹ. Picabia có bức tranh đặt tên là *"Cô gái Mỹ trong tư thế trần truồng"* được tượng trưng bằng một chiếc bu-gi ô tô vẽ rất tỷ mỷ. Ông còn có bức tranh *"Cuộc nhảy múa của tình yêu"* mô tả vận động nhịp nhàng của các bộ phận bên trong của chiếc máy nổ với pit-tông, với xi-lanh, với bánh xe và cánh tay đòn v.v... Chính những đề tài từ vật thể như vậy của Picabia đã mở đường cho trào lưu nghệ thuật cấp tiến Mỹ sau này. Bằng những sáng tác của mình, Picabia đã đem phong cách Đa đa Siêu thực sang bên kia Đại Tây Dương và đã có công "Đào tạo" được nhiều hoạ sĩ Mỹ đi theo phong cách Đa đa, với cái tên là những người "chính xác", như Charles Demuth, Charles Sheeler và nhiều người

khác. Những hoạ sĩ này say mê khoa học chính xác áp dụng vào cuộc sống. Chẳng hạn Morton L. Schamberg (1881-1918) vẽ một cái cút nối liền hai đường ống dẫn nước và đặt tên cho bức tranh là "Thượng đế". Hay như bản thân Picabia vẽ bức tranh lấy tên là *"Công việc của chiếc máy ảnh"* khá đặc biệt. Các bộ phận của chiếc máy ảnh trong tranh Picabia được phân tích một cách tỷ mỷ thành một công trình nghệ thuật. Chiếc máy ảnh với các bộ phận máy móc của nó đã được nhân cách hoá một cách ngoạn mục.

Một hoạ sĩ nữa có tên là Manray (1890-1976) cũng là nghệ sĩ nhiếp ảnh Mỹ, gốc Pháp, đến ở Montparnasse năm 1921, đạt đỉnh cao của sự dí dỏm trong sáng tác, cũng là chịu ảnh hưởng của phong cách Picabia. Ông cũng là một trong những nghệ sĩ siêu thực không chỉ ở Mỹ mà ở cả Paris. Bức tranh của ông đầy chất biếm hoạ với phong cách Đa đa mà không mấy quyển sách viết về nghệ thuật không nói tới là bức *"Tặng phẩm"*. *"Tặng phẩm"* ở đây là chiếc bàn là mà trên mặt lởm chởm rất nhiều đinh. Bàn là mà có đinh thì chỉ để xé rách quần áo (!).

Chiến tranh thế giới lần thứ nhất bước vào giai đoạn cuối và trở thành ác liệt trên đất Đức, một nước Đức bị tàn phá, tuyệt vọng. Phong trào Đa đa ra đời từ 1916 do Hugo Ball đề xướng ở Zurich đã khơi lên một làn sóng phủ định thực tại, đòi tự do

cho con người. Khoảng những năm 1918-1925, phong trào này mang màu sắc chính trị rõ rệt. Phong trào Đa đa không còn giữ ý nghĩa nghệ thuật vị nghệ thuật như lúc đầu mà đã có màu sắc đấu tranh xã hội. Chính vì thế, phong trào Đa đa liên minh với những người cộng sản Đức và cuộc đấu tranh của họ. Điều đó giải thích lý do vì sao các hoạ sĩ Đa đa không có những tác phẩm hội hoạ lớn mà chỉ có những tác phẩm vẽ nhanh, phục vụ cho đấu tranh xã hội như tranh bố cục bằng cắt, dán hay tranh biếm hoạ, chống lại giai cấp tư sản hay quý tộc bảo thủ, chống lại chủ nghĩa quân phiệt quan liêu ở Berlin. Nhiều hoạ sĩ Đa đa lại nổi tiếng hơn ở những bức ảnh thời sự. Một số hoạ sĩ như Hannah Hoch (sinh năm 1899) hay Raul Hausmaun dùng phương pháp làm tranh hoàn toàn bằng cắt dán những hình ảnh trên báo chí rồi ghép lại với nhau theo chủ đề có dụng ý. Hoặc giả, họ thu nhặt những vật phẩm, phế liệu ghép lại với nhau thành một tác phẩm nghệ thuật có phong cách Lập thể.

Bức tranh *"Cấu trúc Metz"* năm 1921 của Kurl Schwitters, ghép lại bằng những mảnh gỗ, mảnh lưới sắt phế thải.

Bức tranh "Tuyên ngôn ủng hộ một cuộc can thiệp..." của Carlo Carra hoàn toàn làm bằng cách ghép các mảnh báo chí đủ các loại mang ý nghĩa một cuộc vận động chính trị.

Bức tranh của Hannah Hoch với cái tên : "Cắt dán bằng dao ăn" gồm toàn những mảnh của các bức ảnh về tình hình xã hội ghép lại với nhau mang ý nghĩa chống chiến tranh, vạch trần sự thối nát của xã hội tư sản.

Trào lưu nghệ thuật Đa đa ở Đức nhanh chóng mang màu sắc siêu thực do ảnh hưởng của nhóm Đa đa ở Cologne, đứng đầu là Max Ernst (1891-1976) với sự giúp đỡ của Jean Arp, Ernst từ năm 1919 đã bắt đầu sáng tác một loạt tranh vẽ bằng cách ghép hình, cắt dán. Đó là những hình minh hoạ trong các báo chí, những tranh ảnh trong các tạp chí khoa học hoặc trong các tiểu thuyết hay trong cả các tranh quảng cáo công nghiệp và kỹ thuật. Bằng kỹ thuật cắt dán, Ernst đã đi vào những đề tài giàu tính gợi cảm, có hiệu quả tâm lý cao, vạch trần mọi sự thoái hoá xã hội. Với phong cách mới của mình, Ernst báo hiệu một hình thức tạo hình mới đầy ngẫu hứng, một nghệ thuật không cần có sự cam kết gì như chúng ta thường nói ngày nay.

Trong bài tự sự về con đường sự nghiệp của mình Ernst đã kể như sau : "Vào một ngày trong năm 1919, đúng giữa mùa mưa, tôi đi dạo trong một thành phố trên bờ sông Ranh, tình cờ cảnh trí thiên nhiên hiện ra trước mắt tôi như những trang sách đầy tranh ảnh minh hoạ về nhiều lĩnh vực, nhân chủng học, vi trùng học, tâm lý học, khoáng sản học và

khảo cổ học. Tôi thấy những vật thể rất đa dạng của nhiều lĩnh vực trong cuộc sống, gây cho tôi những ấn tượng sâu sắc. Trong tôi hiện lên những chuỗi hình ảnh tương phản với nhau có cái hiện lên gấp đôi, gấp ba và trước mắt tôi như cả một thế giới huyền ảo đang chuyển động đầy những kỷ niệm yêu đương. Những hình ảnh ấy như đã là những bức tranh mới mà tôi thấy, chỉ cần tô đậm thêm lên một chút, điểm một chút màu, vẽ thêm mấy nét chì là đã có những bầu trời, những sa mạc, những lớp địa tầng, những bình nguyên, những đường thẳng của chân trời và thế là đã được những bức tranh tuyệt mỹ".

Ernst chịu ảnh hưởng của Chirico với những nỗi buồn sâu lắng. Ông vẽ nhiều tranh đầy ấn tượng về những con vật khổng lồ, về vũ trụ bao la, về những cảnh huyền ảo mà qua đó ta thấy dáng dấp của Chirico. Nhiều bức tranh của Ernst rất dữ dội như *"Con voi đảo Célèbes"*, rất huyền ảo như *"Hai đứa trẻ bị con chim hoạ mi đe doạ"*, điển hình cho phong cách hội hoạ siêu thực, cho những giấc mơ êm đềm, cho cả những cơn ác mộng. Ở Ernst có nỗi sợ của những chuyện cổ ly kỳ Đức, của tinh thần nhà thờ Gô-tích nhiều khi ông thể hiện một cách tượng trưng bằng một mẫu của hiện thực như một núm cánh cửa, một hình người trên tấm bưu thiếp. Phong cách của Ernst là sự kết hợp chất men bất phục tùng của chủ

nghĩa Đa đa với sự khẳng định siêu thực đối với thực tế. Đó là xu hướng của nghệ thuật những năm 20 và cũng là cái mốc đầu tiên của nghệ thuật siêu thực. Dần dà, Ernst thay đổi phong cách vẽ. Thay vì thể hiện sự vật như các bộ phận của những cái máy, Ernst dùng cách vẽ tượng hình hơn. Năm 1925, ông có một loạt tranh lấy tên là *"Lịch sử tự nhiên"*. Loại tranh này được vẽ bằng cách dùng vật rắn mài lên trên mặt tranh tạo thành những hình vẽ theo ý muốn. Ernst gọi cách vẽ đó là kỹ thuật "mài" làm cho bức tranh tăng hiệu quả gợi cảm theo trí tưởng tượng siêu thực của tác giả. Ví dụ bằng cách "mài" như vậy, Ernst đã có bức tranh đề là *"100.000 con chim câu"*, gồm những nét chi chít trên một mảnh vải như những dòng chữ được viết ra một cách tự do theo cảm xúc chủ quan. Người ta còn gọi đó là thứ nghệ thuật tự đến, có nghĩa là người nghệ sĩ dồn cảm xúc trên bút vẽ, cảm thấy thế nào vẽ thế ấy, không cần sàng lọc qua trí óc, không cần cân nhắc về bố cục, không cần suy nghĩ về mục đích. Bằng cách "mài" thành tranh, Ernst đã tạo nhiều cảnh siêu thực. Chẳng hạn, theo cảm hứng riêng, bằng những chấm, những vệt, những dòng, những nét chẳng giống một cái gì. Ông tạo ra những cảnh độc đáo, điển hình như bức tranh *"Cánh rừng xám"* trong đó mặt trăng, bầu trời, những vòm cây dựng đứng huyền ảo như trong truyện cổ tích.

Tên tuổi của Max Ernst đã vượt ra khỏi biên giới nước Đức, nhất là sau cuộc triển lãm tranh do Breton tổ chức ở Paris năm 1921. Sang năm sau, 1922, Ernst ở hẳn Thủ đô nước Pháp với sự động viên của Breton, làm bạn với hai nhà văn Pháp là Philippe Soupault và Paul Eluard cũng là hai người đang đi vào dòng văn học Siêu thực, Ernst đến Paris đúng lúc, được coi như sứ giả của nghệ thuật Siêu thực. Tài năng và óc sáng tạo của ông được nhiều người ngưỡng mộ. Người ta coi ông như một "Diderot hiện đại" và điều đó tạo điều kiện cho ông phát huy ảnh hưởng mạnh mẽ tới dòng nghệ thuật Siêu thực mà ông là người sáng lập.

Nhưng rồi cũng đến lúc chủ nghĩa Đa đa không thoả mãn được những khối óc thông minh, giàu suy tưởng. Giới trí thức muốn thoát khỏi những tâm trạng chỉ thiên về phủ định của nhóm Đa đa và muốn có một phong cách xây dựng hơn. Trào lưu Đa đa đã đến lúc phải rút khỏi vũ trường và tuyên bố cáo chung. Chính những người khởi xướng ra trào lưu Đa đa trong tập *"Kỷ yếu Đa đa"* phát hành tháng 2 năm 1920 đã phải tuyên bố : "Những người Đa đa đích thực cần chống lại Đa đa... Sẽ không có ai làm thống soái nữa. Tất cả các thành viên của nhóm Đa đa sẽ làm Chủ tịch".

Một trào lưu nghệ thuật mới thoát thai từ chủ nghĩa Đa đa ra đời, thay thế vị trí của Đa đa, đó là

phong trào Siêu thực được đánh dấu bằng "Bản tuyên ngôn Siêu thực đầu tiên" năm 1924, do Breton khởi thảo. Trào lưu Siêu thực do Breton đứng đầu sớm có tổ chức chặt chẽ, tập hợp được nhiều nghệ sĩ và nhà văn có tên tuổi, ngay sau khi bản Tuyên ngôn ra đời. Trong tuyên ngôn Siêu thực, Breton đã chỉ rõ rằng Chủ nghĩa Siêu thực trong nghệ thuật cần dựa vào cơ sở của Phân tâm học. Ông tin tưởng vào thực tế khách quan của giấc mơ. Theo ông, sự tự phát, những dòng tư tưởng ngẫu nhiên, những khát vọng, những hình ảnh trong mơ được tái hiện lại sẽ là những phương thức để giải phóng tâm linh khỏi sự nô lệ của lý trí.

Tuy nhiên, mặc dầu bản Tuyên ngôn nhấn mạnh đến tính ưu việt của sự tự phát - đối lập với hành vi có lý trí - và tác giả đã nói nhiều đến những giấc mơ cũng như sự vô thức, song quan điểm của những người Siêu thực khác với quan điểm của Freud, bởi vì trước hết, Breton không phải là thầy thuốc như Freud mà là nhà văn. Breton không coi thường sự phi lý và cho rằng những ảo tưởng của con người ta có tính tích cực nhất định. Breton cho rằng những cơ sở của tư tưởng của Freud - tiềm thức - sự ức chế - những giấc mơ đều có thể được khai thác. Giấc mơ chẳng hạn cần được coi như một phương thức cảm nhận và thực nghiệm. Cái "giác quan thứ sáu" đó giúp cho các nghệ sĩ Siêu thực có thể phân tích, mổ

xẻ thế giới thực tế cụ thể thành cái phù hợp với ý thích của con người và giúp giải quyết những mâu thuẫn nội tâm. Breton còn khẳng định rằng Chủ nghĩa Siêu thực có thể làm tiêu tan đi tất cả những xung đột trong tư tưởng và điều kiện sống của con người. Ông viết : "Chủ nghĩa Siêu thực giúp cho con người vượt qua hàng rào do những mâu thuẫn tạo dựng nên giữa ý trí và ước mơ, giữa lý trí và sự điên cuồng, giữa tình cảm và sự thể hiện... thường là trở ngại chính cho tư duy của người phương Tây".

Ông còn nói : "Ước mơ và thực tế nhiều khi đầy mâu thuẫn, có thể giải quyết được bằng Chủ nghĩa Siêu thực".

Breton còn đề nghị mang cho thuật ngữ "Chủ nghĩa Siêu thực" một định nghĩa chính xác :

"Chủ nghĩa Siêu thực, là biểu hiện tự phát của tâm lý người ta thể hiện bằng lời nói, hoặc bằng viết, hoặc bằng bất cứ cách gì, chức năng có thực của tư duy. Đó là sự tự do tư tưởng, không cần bất cứ sự chi phối nào của lý trí, của các mối bận tâm về mỹ học hay đạo đức".

Về mặt triết học, Chủ nghĩa Siêu thực dựa vào lòng tin vào một thực tế thượng đẳng dưới nhiều biểu hiện mà người ta thường coi nhẹ, vào sức mạnh tuyệt đối của các giấc mơ, vào sự vận động tự do của tư duy. Nó vươn tới phá huỷ hoàn toàn tất cả những

cơ chế tâm lý thông thường và thay vào đó là tìm giải pháp cho những vấn đề chính của cuộc sống...

Thuật ngữ "Siêu thực" thực ra không phải do Breton sáng tạo. Người đầu tiên đưa ra khái niệm này là Apollinaire. Apollinaire cũng là một trong bốn thi sĩ sáng lập ra quan điểm "Siêu thực" : Baudelaire, Lautreamont, Rimbaud và ông ta...

Như vậy, Chủ nghĩa Siêu thực khởi thuỷ vốn là một phong trào văn học. Breton đã dành một đoạn dài trong Tuyên ngôn để nói về "hình ảnh siêu thực" mà ông coi là sản phẩm của sự trùng hợp giữa hai thực tế khác nhau, một thực tế có thực và một thực tế siêu đẳng có trong tiềm thức, những khái niệm xuất hiện từ cuộc triển lãm tranh đầu tiên của Ernst ở Paris ba năm về trước. Thế nhưng, không một hoạ sĩ nào kể cả Ernst, không một nhà điêu khắc nào được mời ký vào bản "Tuyên ngôn về Chủ nghĩa Siêu thực" năm 1924 vì Breton muốn giữ quyền độc tôn về nghệ thuật Siêu thực cho văn học. Nhưng ông đã lầm.

Trong thực tế lúc đó có rất nhiều danh hoạ đã có phong cách Siêu thực như Seugat, Moreau, Picasso, Picabia, Duchamp, Klee, Ernst, Masson, Chirico và Paolo Uccello ! Các hoạ sĩ này cũng đã có một cuộc trưng bày tranh siêu thực của mình.

Breton lúc đầu chỉ coi hội hoạ là một "chất xúc

tác bình thường cho phong cách siêu thực nhưng sau lại phải thừa nhận tranh của hoạ sĩ Miró là siêu thực hơn tất cả chúng ta".

André Masson sinh năm 1896, là một hoạ sĩ tài năng. Cũng giống như Ernst, ông không đợi phải có tuyên ngôn chính thức của Chủ nghĩa Siêu thực mới có phong cách của mình, một phong cách vẽ tự phát theo cảm hứng như các nhà thơ. Phong cách của ông có ảnh hưởng tích cực đến nhiều hoạ sĩ khác như Miró và Jackson Pollock.

Tranh của Masson như những chữ viết mẫu trừu tượng trong đó đường nét phác hoạ ra những hình ảnh rất táo bạo, trong hình tượng kỳ dị với những nét bút mạnh, những đường cong dứt khoát.

Nhiều tranh bằng bút sắt của Masson vẽ năm 1924 sau khi làm quen với Breton giàu tính sáng tạo, chứng minh cho sự ngẫu hứng của ông khi phản ảnh một thế giới kỳ ảo và "siêu thực" với những hình ảnh vừa gợi thực thể bằng xương bằng thịt, vừa gợi tính huyền thoại. Những tác phẩm nổi tiếng của Masson là những bức tranh vẽ năm 1927 với việc bôi màu trực tiếp xuống toan không cần pha trộn, có khi trộn cát với màu để tạo ấn tượng về ánh sáng. Chính bằng cách này mà Masson đã thể hiện được có hiệu quả những đề tài về sức mạnh của loài vật, về sự hỗn loạn, điển hình như bức tranh : *"Cuộc*

chiến của những con cá" được nhiều người ưa thích. Năm 1925, Masson trưng bày tranh cùng với các hoạ sĩ siêu thực khác.

Masson ngoài tài năng về hội hoạ còn rất yêu thơ. Joan Miró, một hoạ sĩ nổi tiếng của Tây Ban Nha lại là bạn thân của Masson viết về Masson như sau:

"Masson đọc nhiều và có rất nhiều ý kiến. Gần như ông quen hầu hết các nhà thơ trẻ tài năng. Nhờ có Masson tôi cũng gặp các nhà thơ đó, nghe họ thảo luận về thơ ca. Tiếp xúc với các nhà thơ tôi thích họ hơn là thích các hoạ sĩ tôi gặp ở Paris. Tôi rất tâm đắc với những ý kiến của các nhà thơ về trào lưu thơ Siêu thực và vì thế tôi muốn làm thơ hơn là làm hội hoạ, cái mà tôi từng say mê cho đến năm 1925".

Joan Miró, hoạ sĩ Tây Ban Nha sinh năm 1893 không thích bị đồng hoá vào các hoạ sĩ Siêu thực và cũng chẳng lệ thuộc vào một trường phái nào khác. Thế nhưng ông thừa nhận Chủ nghĩa Siêu thực có nhiều tính độc đáo mà ông học tập được, nhất là sự tự phát của ngọn bút siêu thực đã giúp ông giải phóng khỏi phong cách Lập thể cũng như phong cách Hình tượng của ông trước đó.

Thật vậy, ảnh hưởng của Masson, của các bạn thơ, trong đó của Arp nữa đã giải phóng cho Miró khỏi một cái hiện thực đã hạn chế sự phóng khoáng và chất thơ trong nét vẽ của ông từ trước đến nay. Sự

giải phóng đó đã khiến cho phong cách hội hoạ của Miró ngày càng trừu tượng. Tiêu biểu cho phong cách này trước hết là một trong những tranh của Đa đa - Siêu thực của Miró có tên là *"Người đi săn"*. Bức tranh được bố cục bằng các hình cong, tròn rất phóng khoáng và những ký hiệu kỳ lạ, thay vì những chi tiết để mô tả chủ đề của bức tranh. Dùng trí tưởng tượng và đặt mình theo cảm hứng của tác giả thì có thể đoán đây là cánh rừng, đây là ngôi nhà người thợ săn, đây là con mắt ngắm, đây là những con mồi bị tên bắn trúng tim v.v...

Nhìn tổng quát thì tuy chỉ là những hình tròn, hình trụ, hình e-líp, những chấm, những đường thẳng, đường cong, nhưng vẫn cảm thấy rõ đó là phong cảnh, phong cảnh được tái hiện bởi trí tưởng tượng, bằng những kỷ niệm hơn là bằng sự quan sát trực tiếp.

Một bức tranh khác của Miró được coi là đỉnh cao của sự sáng tạo, đó là bức *"Hội hoá trang Arlequin"*. Bức tranh đậm đặc các hình ảnh, có hàng ngàn chi tiết. Chi chít hình những con cánh cam và côn trùng có cánh màu sắc rực rỡ. Dấu vết còn lại của hội hoá trang đó là trong căn phòng của trẻ em còn bề bộn đồ chơi, khăn quàng phụ nữ, có cái gì rất gợi cảm. Khác với nhiều hoạ sĩ siêu thực, Miró không theo những kiểu thể hiện sự vận động một các thô thiển hay kỹ thuật đánh lừa con mắt bằng những hình

ảnh lập dị. Ông không thích những cái gì nửa vời khó hiểu và nếu như có khi nào đó, vẽ những tranh ngẫu hứng kiểu Siêu thực thì cũng không vượt quá xa những cái bình thường một cách cực đoan. Đối với Miró, hội hoạ trước hết là chuyên sáng tạo và tạo hình. Chưa bao giờ để cho những vấn đề vô thức lôi kéo đến mức xa rời tư duy hội hoạ quá mức, cho nên tranh của Miró tuy có xu hướng Siêu thực nhưng vẫn không thoát ly hoàn toàn những nguyên tắc của hội hoạ truyền thống. Do đó, Miró là nhà hội hoạ trước khi trở thành Siêu thực. Miró không chỉ minh hoạ cho những ý tưởng hay những thi tứ trong thơ ca một cách đơn giản, những tranh của ông vẽ theo ý thơ, là những tranh ông gửi gắm cả tâm hồn của mình vào đó bằng hình và sắc. Tính độc lập của Miró thể hiện như vậy. Ngay Breton tuy trong thâm tâm không thích thú Miró ở nhiều điểm trong phong cách và cá tính, cũng không thể không ngầm kính phục Miró về óc tưởng tượng và trí sáng tạo rất trong sáng.

Phong cách tự phát trong nét bút của Masson và Miró cũng như kỹ thuật mài tranh của Ernst đã chi phối hội hoạ Siêu thực ngay sau khi có bản Tuyên ngôn của nghệ thuật Siêu thực năm 1924.

Còn một số hoạ sĩ nữa của trường phái Siêu thực không thể không kể đến.

René Magritte (1893-1967) và Yves Tanguy (1900-1955) có phong cách độc đáo riêng. Họ vẽ theo tiềm thức, họ thể hiện những chủ đề huyền ảo nhưng lại có sự chính xác tỉ mỉ và sự sáng sủa rất trí tuệ. Chẳng hạn bức tranh *"Triết lý trong phòng trang điểm của phụ nữ"* của René Magritte. Đằng trước nền tường bằng gỗ nổi bật những đường vân ngoạn mục có chiếc mắc áo treo chiếc áo liền váy của phụ nữ. Cận cảnh là một chiếc bàn trên có đôi giày cao gót bóng lộn.

Phần ngực chiếc áo liền váy bằng lụa mịn nổi lên hai bầu vú căng tròn như bằng da bằng thịt đích thực. Phần hai mũi giày là hai đầu bàn chân với những ngón chân phụ nữ thon thả. Nền tường màu nâu, chiếc váy màu hồng, đôi giày màu xẫm, chiếc bàn màu be, bầu vú và đầu bàn chân là màu da thịt. Bức tranh trừu tượng, siêu thực nhưng rất cụ thể, những hình nét chính xác, tỉ mỉ.

Một hoạ sĩ nữa là Salvador Dali sinh năm 1904 đến với nhóm Siêu thực năm 1929. Theo Breton, Dali tiêu biểu cho "trí tuệ siêu thực trong trẻo vào bậc nhất". Tranh Dali chứa đầy ảo ảnh, là một thế giới không thể nào có thật. Dali gọi tranh của mình là *"những tấm ảnh trong mơ vẽ bằng tay"*. Nhưng "tấm ảnh" ấy mang đến cho chủ nghĩa Siêu thực một đề tài hoàn toàn mới mẻ. Tranh Dali xuất hiện đẹp rực rỡ đúng vào thời kỳ mà chủ nghĩa Siêu thực đã

bị chia sẻ bởi chính những mâu thuẫn cá nhân và những đối kháng chính trị. Với óc tưởng tượng tràn đầy và sự chính xác tuyệt vời trong nét vẽ, phong cách Siêu thực của Dali đã thể hiện những xung đột nội tâm sâu sắc. Trong bức tranh *"Sự dai dẳng của trí nhớ"* chẳng hạn Dali đã sáng tạo ra một cảnh bí ẩn đến tột độ trong đó ta thấy có những "chiếc đồng hồ mềm oặt" trên nền một quang cảnh sa mạc, cằn cỗi với một sinh vật kỳ lạ bay lơ lửng như chiếc bào thai.

Bức tranh có những tương phản. Bên cạnh cái đẹp hào nhoáng của những chiếc đồng hồ thì những sinh vật ở giữa bức tranh hình như lơ lửng trên một chất nhầy nhụa bẩn thỉu. Điều này khiến cho những người Siêu thực ở Paris thích thú coi là một sự tìm tòi mới. Những tác phẩm như bức tranh này minh hoạ cho những tình cảm vừa lo lắng, vừa đam mê và cái ảo giác siêu thực trong cảm xúc của Dali. Chính Dali cũng tự coi mình là "hoang tưởng". Dali trong những bài viết của mình cũng hay nhắc đến chữ "Hoang tưởng". Ông mô tả "sự phê phán hoang tưởng" là một "phương pháp phát hiện những nhận thức phi lý dựa trên sự tập hợp các hiện tượng làm cho người ta bị quyến rũ đến mê ly". Dali chủ trương rằng nghệ sĩ hoàn toàn có quyền theo đuổi cái nhìn chủ quan của mình để tạo ra những ý tưởng "ngược đời". Ở chỗ này, tư tưởng của Dali là phù hợp với

trào lưu Siêu thực. Chỉ có điều để đi tới phong cách Siêu thực đó, Dali không mơ mộng và vận dụng trí tưởng tượng bay bổng và cũng lệch lạc của mình để vẽ, với dụng ý biến cái đẹp thành cái xấu, biến cái dở thành cái hay, biến những hình tượng đạo đức thành những cái vô đạo đức, biến cái thô kệch thành cái thanh tao... để phản kháng hiện thực. Người đương thời cho Dali là một con người cực đoan, cái cực đoan của ông cũng nổi tiếng như tranh của ông. Ông là một con người luôn là "đối tượng" của sự bình phẩm. Ông thừa nhận điều đó và tự cho rằng với quá trình tư duy hoang tưởng và linh hoạt của mình, có thể nêu lên được những sự đen trắng lẫn lộn và những mặt trái của thế giới hiện thực.

Dali sở trường về thể hiện những nghịch lý. Khi từ bỏ phong cách vẽ tự phát, ông giải thích rằng thà vẽ như một người điên còn hơn là ở tình trạng mộng du. Ông nói cái khác giữa người điên với ông là ở chỗ ông không điên, thế là được. Mục đích của ông là muốn chứng minh rằng thế giới thực chứa đựng nhiều cái phi lý, phải làm rõ những điều đó. Cũng như Ernst và một số hoạ sĩ Siêu thực khác, Dali thấy rằng những hình ảnh sáng tạo ra bằng trí tưởng tượng về những niềm khoái cảm hay những ác ý đều có những ẩn ý. Ngoài sự biểu hiện nghệ thuật, óc tưởng tượng về những đề tài đó chứa đựng những thông điệp nhiều khi rất sâu sắc. Đôi khi Dali đi vào

cả những đề tài về sự bất bình thường của tình dục mà ông thể hiện như những hình phạt đối với con người. Những đề tài đó không chỉ thể hiện ý thức của ông đối với những hiện tượng tâm lý bất bình thường mà còn cả một ý chí chân thành nhằm đạt tới sự giải phóng tuyệt đối cho lương tâm, đó cũng là mục tiêu của chương trình Siêu thực.

Trước đây Chirico với hồn thơ dào dạt đối với cái mênh mông của vũ trụ, đã thể hiện ra những bức tranh tượng trưng kỳ diệu. Chirico đã được Dali bổ sung thêm những tình cảm mê ly và say đắm với thế giới trong tưởng tượng. Cùng phương hướng ấy còn có Tanguy. Tanguy cũng là một danh hoạ đương thời với Dali. Tanguy sáng tạo ra một thế giới không có thực, huyền ảo, những đáy biển đầy sinh vật kỳ ảo nửa có tri giác, nửa vô tri vô giác. Tanguy đã kế tục phong cách của Dali trong những tác phẩm gợi hình mà sau này phong cách đó lại được một hoạ sĩ Tây Ban Nha nổi tiếng là Picasso phát huy một cách tuyệt vời. Năm 1927, Tanguy vẽ bức tranh nổi tiếng *"Mẹ ơi ! Cha bị thương"*. Bức tranh này Tanguy xúc động vẽ ngay sau khi xem tranh của Chirico. Bức tranh rất lạ, có những sinh vật - hay là tiền sinh vật - trên một cao nguyên hoang vu hy ở dưới đáy đại dương vô tận. Những hình thù cũng lộn xộn mờ ảo, không rõ ràng là ở thể hơi hay ở thể kết tinh, ở chiều sâu của vũ trụ, ở cảnh hoang dại kỳ ảo mà

người ta không rõ nó là ở trên đất, trên biển hay trên không. Còn thấy như có cả dáng dấp của Freud trong một cái cột lớn bên phải, lông lá đầu mút bên trên có một bong bóng. Bóng đen của cái cột nổi rõ trên mặt đất. Nhiều hình thù lạ rải rác hoặc bay bổng đây đó, như những bào thai, như những bức tượng huyền thoại, giữa cái không gian trong suốt. Trí tưởng tượng của Tanguy lên tới đỉnh cao như Breton nhận xét "Tanguy mang từ thế giới xa lạ đến những hình ảnh cụ thể như những cái mà chúng ta đã biết".

Phong cảnh của Tanguy mặc dầu xa lạ với chúng ta nhưng vẫn có cái gì thân thuộc, như kỷ niệm về một giấc mơ không thể quên. Trong tranh là hình ảnh lộn xộn của giấc mơ hư hư thực thực có những sinh vật hạ đẳng, có xương sẩu, có những hình hài mềm nhũn hình quả thận hay hạt đậu, có bọt nổi lềnh bềnh, có mây, khói, có đất, trời, nước tất cả trong một khoảng vũ trụ hỗn độn nhưng như có thật, bình thường và tự nhiên. Chỉ có điều những hình hài ấy như chẳng có liên quan gì với nhau, điều thường thấy trong bố cục các bức tranh siêu thực. Những cái tên chứa đựng chất bi hài của Tanguy, sự thể hiện có phần tàn nhẫn nữa trong tranh ông khiến ta thấy lời bàn của Breton là có lý "Hoặc là cái đẹp phải dữ dội, giật gân hoặc là không có cái đẹp". Bức tranh *"Mẹ ơi ! Cha bị thương"* là một cái tên như vậy.

Những tranh cuối cùng của Tanguy còn ác độc hơn, còn hàm súc nhiều bi kịch hơn. Nhà phê bình nghệ thuật James Thrall Soby đã nhận xét những tranh đó bi thảm như "một cánh đồng đầy xương cốt của thế giới". Thật vậy, nhiều tranh của Tanguy là cả một vũ trụ u uất trong đó có những tảng đá to trong ánh sáng lờ mờ gần tối đen như mực. Không có chút sinh khí, bóng tối như loại trừ mọi khả năng tối thiểu nhất của sự sống, không một tia hy vọng.

Một hoạ sĩ siêu thực khác, người Bỉ, tên là René Magritte lại có một phong cách riêng. Magritte tham gia câu lạc bộ của Breton ở Paris giữa những năm 1927-1930, sau đó trở về Bruxelles. Tranh của Magritte có tính tượng hình, giàu tính suy tư nên cũng không dễ hiểu. Magritte là một hoạ sĩ siêu thực nhiều ảo tưởng trong giới hội hoạ hiện đại. Nhiều khi để thể hiện một đề tài và một ý tưởng nào đó Magritte đã dùng những đồ vật, những từ có vẻ chẳng liên quan gì tới hình ảnh muốn mô tả. Song tranh của Magritte tự bản thân nó lại đặt ra những câu hỏi về cấc mối quan hệ giữa hình ảnh trong tranh và hiện thực đời sống.

Hiện thực đời sống mà Magritte mô tả nhiều khi chẳng dính dáng gì tới hình ảnh, nhiều khi lại là những cảnh rất nhàm chán trong đời thường, chẳng lô gích chút nào giữa hình ảnh và chủ đề muốn mô tả. Magritte chỉ tuân theo cảm hứng đột xuất đến

với mình. Có một bức tranh vẽ mặt một người đàn bà, cắt ngang mặt có một chữ *"Núi"* và Magritte đặt tên cho bức tranh là *"Cảnh ma"*.

Thật giữa cảnh và tên bức tranh chẳng thể tìm được mối liên quan nào. Phải chăng nét mặt của người đàn bà đã có cái gì khác thường, gợi cho ta một phong cảnh và ở đây bộ mặt người đàn bà hơi dị dạng, là trái núi. Đôi khi không cần chú thích gì trên tranh, Magritte dùng bản thân khung cảnh tự nhiên để nói những điều phi lô-gích. Chẳng hạn có một bức tranh của ông đề là : *"Điều kiện của con người"*. Đây cũng là một bức tranh độc đáo... Đặt trên giá vẽ có một tấm toan. Tấm toan trong suốt có một phong cảnh nhưng phong cảnh ấy hoàn toàn là một cảnh thiên nhiên đích thực chứ không phải do vẽ. Đó là nghệ thuật của Magritte, Magritte muốn đặt vấn đề mối liên quan giữa cảnh vẽ và cảnh thật, đâu là thật, đâu là giả (!) Thiên nhiên phải chăng chỉ là do cái nhìn chủ quan, chủ quan muốn thế nào thì khách quan hiện ra như vậy. Bản thân phong cảnh thiên nhiên đã hiện ra trên giá vẽ. Magritte thường dùng cách sáng tác như vậy. Ông đã vẽ tranh nội thất các ngôi nhà tư sản, những cảnh ngoài đường phố mà người xem tranh như không thể phân biệt được đâu là thật, đâu là cảnh giả. Magritte muốn thể hiện "Thực tại chẳng qua cũng là một điều bí ẩn tuyệt đối". Nghệ sĩ đã tự lý giải phong cách của mình như sau :

"Tôi muốn thể hiện trong tranh của tôi những đồ vật mà không bao giờ chúng ta gặp. Đó là sự thể hiện một điều mong muốn có thực. Hội hoạ, tất nhiên là trong những giới hạn cho phép, phải chăng đã thử thể nghiệm việc đảo lộn trật tự tự nhiên của đồ vật ? Muốn làm việc đó, cần có sự táo bạo nhất định. Riêng tôi, tôi muốn những đồ vật thân thuộc phải có cái gì đặc biệt, tôi muốn chúng phải nằm trong một trật tự mới và có ý nghĩa đảo ngược. Chẳng hạn, những mạch vữa trên các bức tường tôi thấy như có cả trên mặt người, có cả trên nền trời. Những chiếc chân bàn bằng gỗ tiện tỉ mỉ không còn sự tồn tại trau chuốt như nó vốn có mà nhiều khi tôi thấy chúng hiện trong những cánh rừng. Một thân thể phụ nữ trên một thành phố có thể là những thiên thần mà không bao giờ tôi trông thấy. Tôi mong nhìn thấy Đức thánh Đồng Trinh cởi hết quần áo trên người và là đề tài cho tôi vẽ. Những chiếc nhạc ngựa, đeo ở cổ ngựa, tôi làm cho chúng mọc như những cái vây bên bờ vực thẳm..."

Thật là một định nghĩa tuyệt vời của Magritte về Chủ nghĩa Siêu thực.

Một hoạ sĩ nữa là Paul Delvaux sinh năm 1897, đồng hương của Magritte, chịu ảnh hưởng sâu sắc của Magritte, cũng trở thành một hoạ sĩ siêu thực. Song Delvaux có phong cách sáng tạo riêng. Ở tranh Delvaux người ta thấy dáng dấp của những hình ảnh

lặp đi lặp lại như trong những giấc mơ của Magritte. Người ta cũng thấy dáng dấp hình ảnh những thành phố "ma" trong đó có những dáng phụ nữ khoả thân vĩnh cửu của Chirico. Tuy những tranh của Delvaux, với những cảnh không có thực, người ta thấy ông muốn ca ngợi phụ nữ, người phụ nữ bình thường và huyền ảo và những tranh như vậy đã đưa Delvaux lên vị trí của những nghệ sĩ lớn của thế kỷ. Tranh phụ nữ của Delvaux vừa như tượng vừa như có máu thịt đích thực, nhân vật nữ trong tranh toát lên sự ngây thơ, trong trắng nhưng cũng lại có một cái gì gợi nên cái đẹp cổ điển. Tranh nữ khoả thân của Delvaux đầy sức quyến rũ, khêu gợi nhưng kín đáo, dịu dàng chứ không lộ liễu, thô kệch. Delvaux như muốn nói lên cái ngây thơ, trong trắng của độ tuổi vàng đã quyến rũ những khát vọng yêu đương thầm kín và tuyệt vọng, tạo một không khí tội lỗi, những ham muốn xác thịt của tình yêu khác giới hoặc đồng tính luyến ái, với những nỗi lo và nỗi buồn tuyệt vọng. Delvaux có bức tranh đề là *"Sự xuất hiện của ngày mới"*. Tranh là khung cảnh một toà lâu đài cổ kính, vắng lặng, có những cây to, vỏ cây như sợi dệt được nhân cách hoá với những hình phụ nữ ngực để trần, qua đó tác giả như muốn nêu lên sự biến động của cuộc đời là không tránh khỏi nhưng cái đẹp là vĩnh hằng.

Một hoạ sĩ nữa là Hans Bellmer, sinh năm 1902, cũng như Delvaux thường khai thác những con đường

của sự khoái lạc trong tình yêu. Tranh và các bức vẽ của ông với những nét tinh tế về sự khoái lạc đã nêu lên một loạt hình ảnh siêu thực. Bức tranh táo bạo nhất của Bellmer là bức *"Con búp bê"* được trưng bày ở Triển lãm quốc tế vẽ siêu thực ở Paris năm 1938. Tranh vẽ một cách nửa kín nửa hở phần bộ phận sinh dục giữa hai chân dang ra của phụ nữ che chắn bằng một tấm lưới hở hang và thay vào chỗ hai bàn chân lại là hai bàn tay tượng trưng cho sự nhạy cảm. Bức tranh còn có tên là *"Các khớp"* giống như khớp từng phần của tứ chi một con búp bê. Bellmer còn có nhiều tranh nữa về sự khêu gợi của các cô gái, làm chủ đề cho hạnh phúc của con người.

Nhiều hoạ sĩ siêu thực về sau này cũng hay chọn những đề tài về khoái lạc xác thịt, với phong cách siêu thực đã đẩy cảm xúc về mặt này lên tới các đỉnh cao, táo bạo, tôn thờ tình yêu và phụ nữ. Chính Breton năm 1937 đã viết cuốn "Tình yêu điên loạn" mở đầu cho một loạt tranh vẽ của các hoạ sĩ Siêu thực về đề tài tình yêu. Benjamin Péret chẳng đã từng ca ngợi "tình yêu là thần thánh, nhờ có nó mới có những giấc mơ và hiện thực". "Tình yêu có ma lực siêu việt có thể đẩy cả thế giới đi tìm những cái chưa biết nó là gì".

Một loạt hoạ sĩ siêu thực khác nữa vào giữa những năm 1930 thiên về đề tài tình yêu và khoái lạc xác thịt nhiều khi có khuynh hướng tự nhiên chủ nghĩa.

Trong giới hoạ sĩ siêu thực, Picasso có tầm vóc vĩ đại. Chúng ta đã biết Picasso là một trong những người nổi tiếng trong trường phái Đa đa, ngay từ năm 1913 với những bức tranh vừa vẽ, vừa dán bằng gỗ của ông. Trong phong trào Lập thể, phong cách Picasso cũng được khẳng định ngày càng rõ với những bức tranh lúc bay bướm, lúc lại thô kệch tuỳ nguồn cảm hứng. Tính "nhị nguyên luận" của triết học trong tranh Picasso thể hiện đến đầu năm 20 của thế kỷ này. Picasso đi từ phương pháp tượng hình đến trừu tượng, một tính cách độc đáo của những hoạ sĩ Đa đa. Chẳng hạn, như ta đã biết, tiêu biểu cho khuynh hướng này là bức tranh *"Ba nhạc công"* ông vẽ năm 1921, lúc này phong cách của ông còn dáng dấp của hội hoạ cổ điển. Càng về sau nhân vật trong tranh Picasso mang tính tượng trưng nhiều hơn, có khi biến dạng một cách ghê gớm đầy dụng ý, những nhân vật chạy trên bờ biển, những người nông dân mơ màng nửa thức nửa tỉnh, kể cả những cảnh khoả thân bay bổng như các vị tiên, những bức chân dung, tất cả thường được thể hiện một cách phóng khoáng nói lên ý tưởng nhiều hơn là nói đến hình hài. Tranh Picasso trau chuốt theo hướng đó chứ không phải là sao chép thiên nhiên.

Tranh Picasso với nhiều nét vẽ dị dạng và thô kệch - như ông có lần nói rõ dụng ý của mình - là muốn giữ cái dư âm và dư vị của nghệ thuật cổ đại

La Mã và Ai Cập trong đó thường có những nhân vật biến dạng quá cỡ hoặc những bộ mặt không còn sự sống nữa.

Khoảng năm 1923, trước thời kỳ nở rộ của chủ nghĩa siêu thực, phong cách Picasso đứng trước những thử thách mới. Tác dụng gợi cảm trong nét vẽ Picasso bằng những phương pháp tượng trưng, ước lệ lại được nhân lên nhiều lần. Có những cảnh siêu thực như hình ma quỷ, nhân vật trong tranh như chẳng còn chân tay, cử động và hình hài như người máy, nhiều cảnh cái bi đát được đặc tả, gây hiệu quả tâm lý mạnh mẽ trong những không gian được chọn lọc với nhiều ẩn ý.

Picasso tiếp tục vẽ theo phong cách đó trong nhiều năm nữa khiến cảnh vật trong tranh ông đồ sộ hơn, nội tâm lắng đọng hơn, hình hài tượng trưng hơn. Nhiều hình thù thô kệch, mang tính điêu khắc nhiều hơn là tranh trên toan vẽ với nền trời xanh đậm Địa Trung Hải. Phải chăng những biến động mạnh mẽ của cuộc sống hiện đại đã tác động đến tâm lý và phong cách Picasso, khiến ông chỉ còn nhìn đời như trong những cơn ác mộng. Một loạt tranh tượng trưng cho sự xung đột giữa thực tại và tâm hồn tác giả. Picasso lại có nhiều sáng tạo siêu thực mới. Có bức tranh *"Cô gái ngồi"* mô tả một cô gái dáng đẹp khoả thân được bố cục bằng những hình thù đồ sộ của các bộ phận đồ gỗ trong nhà có hình những chiếc gối,

những cẳng chân, cánh tay làm cho ý nghĩa bức tranh chứa đựng nhiều nghịch lý.

Người đẹp và nỗi sợ, hai mặt đối lập với nhau. Picasso muốn chứng minh cụ thể một phong cách siêu thực. Sự tàn nhẫn đó trước cái đẹp cũng có nguồn gốc từ những sự đảo lộn về tâm lý xã hội cuối những năm 20. Bức tranh *"Người đàn bà ngồi"* Picasso vẽ năm 1927 phải chăng cũng thể hiện những xung đột về tâm lý bộc lộ trong cái biện chứng của hội họa : *"Người đàn bà ngồi"* được thể hiện bằng những đường cong cắt ngang nhau thành những góc sắc cạnh và những đường mạnh dứt khoát tạo thành một bố cục súc tích của một tư thế ngồi thẳng với nét mặt nhìn nghiêng.

Picasso, danh họa bậc thầy của chủ nghĩa Lập thể tất yếu cũng đi vào chủ nghĩa siêu thực một cách tự nhiên. Người ta thấy chủ nghĩa siêu thực giúp ích thêm và làm đẹp thêm cho Picasso trong phong cách vẽ của ông những năm sau nữa. Thật vậy, trong những năm cuối của thập kỷ 20, phong cách Picasso ngày càng biến hóa với một loạt tranh và hình vẽ gợi hình mạnh mẽ, gây ấn tượng sâu sắc. Ông thể hiện đài tài bằng những hình nét đồ sộ, rất khái quát, tạo cảm giác nặng nề, táo bạo, những hình người thô kệch, biến dạng với dụng ý nêu bật những xung đột xã hội. Một tác phẩm duy nhất và đặc sắc nữa của Picasso là bức tranh *"Tượng Chúa Giê-su*

bị đóng vào cây thánh giá" vẽ năm 1930. Bức tranh dữ dội với những màu sắc gay gắt, những thân thể bị vặn cong, những bộ phận của con người mất cân đối đến mức thô kệch.

Loại tranh kiểu này của Picasso không ít, nó là tiêu đề hay là tiền thân để bảy năm sau Picasso cho ra đời bức tranh *"Thành phố Guernica"* nổi tiếng siêu thực mà hiện thực.

Năm 1937, thành phố Guernica bị không quân Đức tàn phá, Picasso mô tả cảnh này. Được bố cục bằng nhiều hình nét nói lên nỗi khổ đau của loài người do chiến tranh đem lại với nhiều cảnh bi tráng quyện vào nhau, thương tích, chết chóc, đâm chém. Tác phẩm đã nói lên sự khủng khiếp của cuộc nội chiến đã tàn phá đất nước Tây Ban Nha.

Lao động nghệ thuật gian khổ với tầm vóc lớn của Picasso trong những năm 1930 đã lại định hướng cho các họa sĩ siêu thực thế hệ mới trong việc tìm đề tài và phong cách thể hiện, đã phản ảnh những đảo lộn trên phạm vi toàn thế giới do chiến tranh đem lại đối với đời sống, đạo đức, lý trí và tình cảm của con người.

Hơn thế nữa, phong cách siêu thực của Picasso thời kỳ này cũng ảnh hưởng không nhỏ tới các lớp họa sĩ khác, siêu thực hay không siêu thực, cả lớp hoạ sĩ cao tuổi như Masson hay Lipchitz chứ không

riêng lớp trẻ. Đó là cống hiến lớn lao của Picasso cho nghệ thuật tạo hình hiện đại trong giai đoạn hội họa siêu thực, từ lập trường thẩm mỹ đơn thuần đến sự phản ánh sâu sắc những xung đột xã hội, đem lại cho nghệ thuật một ý nghĩa cao đẹp mới.

Trở lại phân tích thêm mấy bức tranh của Picasso. Trước hết là bức *"Guernica"* với đề tài phản ánh sự khủng khiếp của chiến tranh Tây Ban Nha. Bức tranh chỉ dùng ba màu đen, trắng và xám có ý nghĩa như một hoạt cảnh bi thảm của sự thù hằn giữa người với người, đã tàn phá đất nước của ông. Trong bức tranh ta thấy ở cận cảnh là một chiến binh bị thương đang hấp hối, bàn tay phải vẫn còn cầm đốc kiếm đã bị gãy. Một người mẹ mặt ngẩng lên trời tuyệt vọng mà từ trên đó đang dội xuống những trận bão sắt và lửa, bà kêu gào đau đớn ôm đứa con nhỏ đã chết trong tay.

Một con ngựa, bụng rách toác đang hấp hối, lỗ mũi như thở hắt ra, lưỡi thè nhọn hoắt như mũi dáo. Một người đàn bà nữa, được Picasso thể hiện với tất cả hận thù cũng đang kêu gào, mắt như rực lửa. Những nhân vật trong tranh *"Guernica"* gợi cho ta một hình ảnh tàn bạo, ác độc, đau đớn đến cực điểm. Thế nhưng lại có một gương mặt phụ nữ, xuất hiện từ khung cửa sổ, có vẻ đẹp trong trắng, tay cầm một ngọn đèn soi sáng quang cảnh chung tượng trưng cho lương tâm của loài người đang thức tỉnh trước

những cảnh chém giết vô nghĩa lý. Ngoài ra có một con bò tót đang sẵn sàng chiến đấu.

Picasso giải thích ý nghĩa tác phẩm của mình một cách đơn giản : "Con bò tót là sự tàn bạo và bóng tối. Con ngựa là hình ảnh của nhân dân đông đảo". Cả bức tranh như cảnh tượng một cơn ác mộng được nhớ lại, có lớp lang như một hoạt cảnh. Hình hài các nhân vật trong tranh được Picasso thể hiện rất gợi cảm như chính ông đang nằm trong cảnh chết chóc đau khổ đó. Thật vậy, ngay từ dáng con ngựa bị trọng thương đến những nét mặt người khiếp sợ, Picasso đã nói được tiếng nói chung, tình cảm chung, nỗi ghê sợ chung của cả loài người trước chiến tranh.

Ngay từ năm 1935, Picasso cũng đã có tranh tiên đoán trước sự tàn bạo của chiến tranh và của các thế lực lấy chém giết làm lẽ sống. Đó là bức *"Minoteuromachie"* (có nghĩa là *"Thần bò tót"*), tranh thuốc nước đã có sức khái quát rất cao của cả nỗi lo và niềm hy vọng. Cảm hứng của Picasso đến sau một chuyến ông đi chơi một số vùng trong nước, lúc đó vào trước thời kỳ nội chiến. Thông cảm với những nỗi lo, nỗi buồn của những con người cần cù, dễ thương, là đại đa số nhân dân ông đã gặp khắp nơi, ông muốn thể hiện những cảm xúc đó.

Bức tranh rất độc đáo. Choán gần hết nửa bức tranh là đầu thần Bò tót dữ tợn, đe doạ, đôi mắt

rực lửa, miệng há. Như vừa từ dưới biển lên, con ác thú miệng sủi bọt mũi hướng về một thiếu nữ đang một tay cầm hoa, tay kia cầm ngọn nến đứng như đóng đinh tại chỗ vì khiếp sợ.

Cô gái đó theo thâm ý của Picasso là nước Cộng hoà Tây Ban Nha trẻ tuổi trước khi bị cắn xé. Có một người đàn bà đẹp bị thương hấp hối, nằm vắt trên yên một con ngựa cũng đang há miệng ra vì khiếp sợ. Đây là hình ảnh về số phận của các dân tộc trước nội chiến. Đằng sau cô bé cầm hoa và cây nến là hình ảnh một người đàn ông hiền hậu, nét mặt như chúa Jê-su, bình thản quay lại nhìn con ác thú đang trèo lên thang như định chạy trốn. Sâu vào phía trong, từ cửa sổ một căn nhà hai người đàn bà trẻ với hai con chim bồ câu hiền lành nhìn ra, nét mặt bàng quan, thụ động trước cảnh thảm kịch sắp xảy ra.

Cần nhớ là Picasso đã được Chính phủ Cộng hoà Tây Ban Nha cử làm giám đốc Viện bảo tàng Prado ở Madrid nhưng ông không trở về được Thủ đô để nhận nhiệm vụ. Ông đi khắp nơi vẽ tranh và coi đó là sự tham gia tích cực vào việc chống lại những thế lực tàn bạo. Năm 1937, ông vẽ một loạt tranh thuốc nước nữa tiêu biểu là bức : *"Niềm mơ ước và sự đối trá của Franco"* đầy sức đả kích. Hình ảnh đả kích của Picasso thật là dữ dội, lại có tính khái quát cao. Bức tranh có sáu cảnh.

Vị Tư lệnh tối cao (Franco) với nét mặt xấu xí, mồm há to, răng lởm chởm như đang nói điều gì hùng hồn. Một con ngựa bụng vỡ toang hoác. Những thây người chết nằm chồng chất lên nhau. Nhiều người đàn bà đang trốn chạy, ôm những đứa con đã chết trên tay. Vị Tư lệnh tối cao biến thành một con vật huyền thoại giống như một con ngựa, chính con ngựa này lại co rúm lại vì run sợ trước một con bò tót. Cuối cùng là cảnh vị tư lệnh nét mặt méo mó, giơ tay lên trời, bất lực...

Bức tranh này đã mang tới hiệu quả cuối cùng là Picasso bị trấn áp, phải ra đi để không bao giờ trở về Tổ quốc mình nữa.

Hạt giống hội họa Siêu thực do các bậc thầy như Picasso đã gieo và đã nảy mầm đầy sức sống, không chỉ ở phạm vi châu Âu mà lan sang cả bên kia Đại Tây Dương, nhất là sau những chuyến di cư của nhiều gương mặt nghệ sĩ sang Mỹ khi bắt đầu cuộc chiến tranh thế giới lần thứ hai và nhất là sau sự đầu hàng của người Pháp tháng 6 năm 1940.

Điều đó giải thích khuynh hướng hội họa Siêu thực ở Mỹ. Hội họa Mỹ là con đẻ của ảnh hưởng hội hoạ Siêu thực bắt nguồn từ châu Âu kết hợp với phong cách bay bướm của nghệ thuật tạo hình của các họa sĩ New York. Danh hoạ có ảnh hưởng lớn ở Mỹ trong thời kỳ chuyển tiếp này lại là một họa sĩ

người Chi-lê tên là Echaurren Matta sinh năm 1911. Nếu New York năm 1939 đúng vào thời kỳ nhiều họa sĩ bậc đàn anh từ Paris di cư sang mang theo phong cách siêu thực khiến Matta say mê. Matta khoảng 1940 còn làm bạn với nhiều họa sĩ trừu tượng khác như Archile Gorky (1905-1948). Họ cũng chịu ảnh hưởng lại của Matta trong sáng tác tự phát, trong cảm hứng từ tiềm thức.

Gorky đi vào nghệ thuật Siêu thực như vậy, một cách hứng thú và cũng nhờ đó, Gorky tiếp cận với cảm xúc Siêu thực và Lập thể Picasso.

Đối với Gorky cũng như đối với một số họa sĩ Mỹ khác, tranh phong cảnh chiếm vị trí chủ đạo nhiều hơn khiến người ta nghĩ tới có cái gì đó giống như phong cách Dali hay Tanguy nặng về phân tích nội tâm hơn là thể hiện hình hài. Các họa sĩ Mỹ cũng còn thiên về hội hoạ trừu tượng, nhiều tính ảo ảnh đúng hơn là dùng những vận động cơ giới của vật thể để thể hiện các đề tài tâm lý hay vũ trụ. Sau Matta, tất cả đều coi hội họa là một hoạt động vì mục đích tự thân, vì nghệ thuật thuần tuý, nó chỉ cần theo sự chỉ huy của cảm hứng và khát vọng chủ quan của nghệ sĩ tạo ra nó.

Paul Jackson Pollock (1912-1956) có thiên hướng cách mạng hơn cả trong số những họa sĩ siêu thực trừu tượng Mỹ. Trong một bản tuyên bố vào những

năm 40 và trong những cuộc tiếp xúc đầu tiên với các họa sĩ châu Âu di cư sang Mỹ, Pollock nói rõ quan điểm ngả theo ảnh hưởng hội họa siêu thực châu Âu của mình, đại diện cho lớp họa sĩ thế hệ trẻ của Mỹ đối với nghệ thuật châu Âu đương thời. Pollock thưa nhận ý nghĩa quan trọng của việc các họa sĩ tài danh châu Âu sang định cư ở Mỹ vì họ đã mang đến Mỹ các trí tuệ của nghệ thuật hiện đại. Pollock nói thẳng là ông đặc biệt thích thú với quan niệm nguồn gốc của nghệ thuật trước hết ở ngay trong tiềm thức. Pollock ca ngợi hết lời những sáng tạo của Picasso và Miró, hai người thầy của hội họa hiện đại gốc Tây Ban Nha.

Nói đến Pollock người ta nghĩ đến bức tranh *"Pasifáe"*. Pasifáe là một đề tài của thần thoại Hy Lạp - Pasifáe là một hoàng hậu đã có nhiều con song ly thân với chồng. Thượng đế bắt phải chung sống với một con bò tót - Pasifáe cưỡng lại, lệnh cho tuỳ tùng tạo một con bò cái bằng gỗ rồi nàng chui vào trong đó để trốn tránh. Con bò tót không tha và tìm cách cưỡng hiếp nàng qua con bò cái gỗ, Pasifáe sinh ra một đứa con với bò tót, nửa là người, nửa là bò tót, đặt tên là Minotauro (Picasso cũng có một bức tranh Minotaure - xem phần trên). Bức tranh độc đáo, dáng dấp thần thoại với những nhân vật xăm mình rực rỡ, đầy tính siêu thực song cũng nói lên được hướng cảm hứng của Pollock về những cuộc

tình ái áp đặt không có hạnh phúc cho người đàn bà, đó là hiện tượng không hiếm trong những sự biến động của xã hội Mỹ. Phong cách của Pollock có cái gì gần gũi với phong cách Masson ở châu Âu. Nhiều họa sĩ Mỹ khác cùng hướng với Pollock và Gorky như Mark Rothko (1903-1970) Adolph Gottlieb, William Baziotes và Hans Hofman (1880-1966) cũng có nhiều phong cách Siêu thực trong các tranh lấy đề tài từ thần thoại hay cảnh nguyên thủy.

Cùng với sự biến đổi của xã hội Mỹ sau chiến tranh, các họa sĩ siêu thực Mỹ cũng dần dà chuyển hướng cả trong phong cách lẫn phương pháp sáng tạo. Chẳng hạn Robert Motherwell đã tuyên bố thẳng khước từ "kiểu tâm lý tự phát" của Breton, kiểu "thả mình theo tiềm thức" của hội họa siêu thực, để đi tìm những hình thức mới. Họ có ý định thay vì dựa vào tiềm thức để sáng tạo hình ảnh phải làm sao chuyển tải được càng nhiều thông điệp càng tốt, thông qua nét vẽ và đó mới là cái cốt lõi của sự sáng tạo. Muốn thế tranh phải bớt "chất siêu thực" và cũng phải bớt "chất trừu tượng".

Tiêu biểu cho sự tìm tòi mới này là bức tranh *"Những nàng tiên hồng"* của Kooning vẽ năm 1945. Bức tranh này còn dáng dấp của tranh Miró - song tính cách của Kooning là ở những nét mô tả cái đẹp rất bay bướm trong tạo hình, khai thác tối đa những đường cong gợi cảm.

Khoảng hai năm sau khi chiến tranh thế giới lần thứ hai kết thúc, khi mà các họa sĩ siêu thực châu Âu đã trở về Pháp, thì ảnh hưởng của hội họa châu Âu không còn mấy ở Mỹ. Các hoạ sĩ Mỹ xây dựng phong cách riêng của họ. Điển hình như tranh của Pollock những năm từ 1947 đến 1950 đã không còn dáng dấp của cảm hứng Siêu thực.

Cũng dễ hiểu vì chiến tranh, sự tàn phá, cảnh chết chóc khủng khiếp đã chấm dứt, đối tượng đả kích và chống đối của chủ nghĩa Siêu thực cũng mờ dần, thay thế cho những mối bận tâm khác, phục hồi lại cuộc sống thanh bình cho thế giới.

*

* *

Chủ nghĩa Đa đa và chủ nghĩa Siêu thực có đời sống không hoàn toàn phẳng lặng, mặc dầu sự đóng góp của nó là lớn. Chính cái châm biếm của Đa đa đã gợi lại nghệ thuật dân gian trong những năm 1950-1960, ý thức hệ siêu thực đã được thể hiện trong nhiều loại hình nghệ thuật của "chủ nghĩa hiện thực mới" "đã nở rộ xán lạn ở châu Âu trong nửa cuối của thế kỷ này. Thật vậy, trong thời đại của nền văn minh tiêu thụ, thế kỷ của chúng ta cần những đột phá mạnh mẽ của sự sáng tạo để xóa đi

hoặc làm vỡ ra cái vỏ bọc bảo thủ ghê gớm của những tiêu chí giá trị cố hữu trong nghệ thuật dưới muôn hình muôn vẻ. Tất cả những "mũi đột phá" ấy đều là Đa đa hay Siêu thực. Hai thuật ngữ đó - Đa đa và Siêu thực - đã là thước đo để định giá cái thực chất, sự sáng tạo thần bí kể cả sự trừu tượng có phần khó hiểu của nghệ thuật trước hết là nghệ thuật tạo hình. Tiếng nói của chủ nghĩa Đa đa và chủ nghĩa Siêu thực không thể tắt trong nghệ thuật tạo hình. Tiếng nói của chủ nghĩa Đa đa và chủ nghĩa Siêu thực không thể tắt trong nghệ thuật, xuất phát từ đòi hỏi có sự định hướng lại hiện thực, nghe theo tiếng gọi của trái tim và đối với tất cả những ai yêu nghệ thuật, là sự khát khao có được một thế giới đem lại niềm vui hơn là mọi cái đều diễn ra đơn điệu, hàng loạt như cái máy, như chúng ta đang sống hiện nay. Nội dung huyền ảo và cái chất tự do của Đa đa và Siêu thực chi phối nhiều mặt, hơn là chúng ta tưởng. Nó vượt cả Đại Tây Dương, có tiếng vang sang đất Mỹ, nó nở rộ nhưng kín đáo, súc tích đến khó hiểu, nó là vẻ đẹp không lường được của nghệ thuật khái quát như sự xác định của Duchamp. Cũng có người có danh tiếng như nhà văn Pháp Albert Camus không phải là đã thừa nhận ngay giá trị của chủ nghĩa Siêu thực cả về mặt triết học cũng như hành động. Camus viết về chủ nghĩa Siêu thực : "Thật là một cuộc nổi loạn thực sự, một sự bất phục

tùng hoàn toàn, một sự xóa sạch mọi cái, sự châm biến lẫn tôn thờ cái khó hiểu. Rõ ràng là trong ý đồ xấu xa, chủ nghĩa Siêu thực muốn lên án tất cả và muốn mọi cái phải làm lại từ đầu. Sự phủ nhận của nó đối với mọi cái đã định hình là rõ nét, sắc bén và đầy tính khiêu khích..."

Cũng đúng vậy, những hình thái phá phách của chủ nghĩa Siêu thực là không thể chối cãi. Thế nhưng nó đã tự khẳng định - chứ không phải là phủ định - cái chất trí tuệ và sức mạnh vang dội của nó. Tuy nhiên giữa Đa đa và Siêu thực cũng có mặt khác nhau. Đa đa thường khiêu khích để mà khiêu khích, còn Siêu thực thì không như vậy. Chủ nghĩa Siêu thực không phải là sự "bất phục hoàn toàn" hay "sự xóa sạch mọi nguyên tắc" như Camus đã lên án. Ngược lại, chủ nghĩa Siêu thực do Breton khởi xướng là tư duy triết học có hệ thống chặt chẽ, cụ thể, là một chương trình không phải đi vào ngõ cụt của sự tưởng tượng vô điều kiện có khi đến quá đáng của Đa đa. Chủ nghĩa Siêu thực như chúng ta đã biết, muốn nhằm vào một hiện thực cao cả mà bản thân nó là công cụ cảm nhận để đi tới hiện thực đó. Tham vọng là rất đẹp và cao cả ngay cả khi, để tìm tòi, phải đương đầu với những tác nhân chính trị xã hội rất gay cấn. Những khái niệm mà Breton đã đề xướng như sự ngẫu nhiên, sự may mắn, sự tự phát, sự phi lý là những điểm sáng đầu tiên mà ông, một

người Pháp có tư duy phương pháp luận phong phú đã đóng góp cho nghệ thuật : Theo ông, tư duy và nghệ thuật là hai mặt của một vấn đề và phải thống nhất, hài hoà với nhau. Nhờ có tư duy đó mới có chủ nghĩa Lãng mạn và chủ nghĩa Tượng trưng.

Chủ nghĩa Siêu thực đã mở đường cho chủ nghĩa Lãng mạn và Tượng trưng có nền móng xây thành, đắp luỹ đi tới những chân trời kỳ diệu.

Phải chăng con đường đi của chủ nghĩa Siêu thực là đầy tiềm năng đã tạo ra trong nghệ thuật nhiều cái lạ, cái đẹp.

Đương nhiên nó đã phải nhiều phen trả giá, cả về mặt trí tuệ cũng như nghệ thuật.

PHẦN II

ĐIÊU KHẮC

Nền điêu khắc hiện đại

rong thời kỳ nền hội hoạ Ấn tượng và hậu Ấn tượng đã có nhiều đổi mới theo phong cách hiện đại thì về điêu khắc, ít có sự phát triển. Vẫn những đề tài cổ điển ca ngợi những nhân vật lịch sử. Vẫn với bóng dáng của thần học, một phong cách kinh viện đã ngăn cản mọi sự tìm tòi, mọi sự sáng tạo mới trong điêu khắc, chẳng giống như trong các lĩnh vực nghệ thuật khác, người ta không thấy bóng dáng hiện thực cuộc sống trong điêu khắc giống như trong hội hoạ, những phát hiện của phái hậu Ấn tượng cũng không thấy có dáng dấp sâu sắc trong điêu khắc. Khuynh hướng chính của nền điêu khắc trong thời kỳ này vẫn còn ngừng lại ở chỗ ca ngợi người xưa, với phóng cách cổ điển kiểu mới của thế kỷ XVIII và đầu thế kỷ XIX.

Phải chờ đến Rodin mới thấy nền điêu khắc thoát khỏi sự trì trệ và có một sinh lực mới. Hiện tượng này rõ nét trong tác phẩm điêu khắc của nhiều nhà hội hoạ lớn đương thời.

Trước đây, những nhà điêu khắc nổi tiếng và được

ngưỡng mộ nhất của thời kỳ Ấn tượng thường xuất thân từ sự đào tạo truyền thống của các trường mỹ thuật. Phần lớn trong số họ ngày nay đã bị lãng quên. Có một số muốn thể hiện các bi kịch cuộc đời hoặc muốn cho tác phẩm của mình giầu chất thơ, giàu tính trí tuệ phù hợp với thời đại. Điêu khắc chỉ được coi là một loại lao động cần mẫn, tỉ mỉ của người thợ thủ công hay là sự khéo léo của đôi tay khi đắp tượng. Đánh giá tác phẩm điêu khắc người ta chú trọng đến các tiêu chí đó. Theo cách đánh giá đó sự cảm xúc sâu sắc của tác giả, tính sáng tạo, tìm tòi những cái mới phần nào bị coi nhẹ. Nền điêu khắc không được nhìn nhận về mặt nghệ thuật, Michel Ange, Le Bernin, Houdon đã lùi về xa xưa.

Rodin - một ngoại lệ trong giới điêu khắc - bước vào thế giới nghệ thuật giữa lúc các hoạ sĩ Ấn tượng đang trong quá trình tìm tòi để phủ định cái cũ. Chính trong phòng tranh năm 1877, tính hiện thực tự nhiên trong tượng của Rodin nhất là trong bức tượng *"Tuổi xương đồng da sắt"* đã gây cảm xúc mạnh và làm tên tuổi của ông nổi lên, trong khi các nhà hội hoạ cấp tiến phải đương đầu gay gắt với sự phủ nhận của các nhà phê bình chính quy trong các cuộc trưng bày hằng năm. Rodin tung ra một bức tượng đàn ông khoả thân khá đặc biệt và ông không hề cảm thấy cô đơn giữa các bạn đồng nghiệp chỉ theo đuổi những đề tài được coi là đứng đắn. Ông cũng không tìm sự ủng hộ và đồng cảm của những nhà

điêu khắc tỏ ra gần gũi với thiên nhiên và đã có cái nhìn phê phán đối với những truyền thống cũ. Khác với Rodin, đa số các nhà điêu khắc cho rằng muốn tranh thủ được công chúng tư sản và thu hút sự chú ý của họ vào các phòng tranh thì phải đi vào những đề tài về tôn giáo nghiêm chỉnh. Chẳng hạn, nên chọn những đề tài về lòng yêu nước, những hình ảnh hư hư, thực thực thậm chí khó hiểu về những giá trị nhân văn, sự bất tử của các bậc anh hùng, của các vĩ nhân hoặc những sự kiện lớn trong đời sống dân tộc. Những nhà phê bình nghệ thuật bảo thủ cũng vẫn ca ngợi các đề tài này. Họ cho rằng những đề tài đó, tự nó sẽ phủ nhận những tham vọng cấp tiến của các nghệ sĩ Ấn tượng. Khán giả yêu điêu khắc khó mà tìm được trong thời kỳ đó những bức tượng thể hiện được sự tươi mát dịu dàng của tâm hồn hay bất cứ một biểu hiện canh tân nào mô tả nội tâm trong các phòng trưng bày. Người ta chỉ thấy những bức tượng nhàm chán, bình thường bằng thạch cao hoặc đá đen với những nhân vật trên sàn diễn.

Rodin với tính thật thà thực dụng và chiều sâu của Ấn tượng đã bác đi một cách cơ bản nhiều đề tài mà các nhà điêu khắc đương thời thường theo đuổi. Rodin viết : "Những thiên thần của núi Olympe, những người lính ngự lâm của vua Lu-i XIII, những vũ nữ và lái đò thành Venise, Jules César hay

Mérode, những người nông dân, người thợ mỏ cũng cần được thể hiện nhưng phải thêm vào đó các đề tài về những bi kịch cuộc đời như "thói huênh hoang lấn át cả chân lý" hay ngay cả những cảnh đời thường của vẻ đẹp phụ nữ như những người đàn bà tắm, những người phụ nữ đắm say trong mối tình đầu, ngay cả những phụ nữ goá bụa đang gục đầu trên nấm mồ của người thân v.v... Tất cả những cảnh đó đều có cái đẹp, đương nhiên còn có mục đích giáo dục giới tính cho giới trẻ. Thật vậy, bên cạnh những đề tài cổ điển mới buồn tẻ, trống rỗng và sơ lược như của Bonnat, Bouguereau và Cabanel đã xuất hiện bức tượng *"Điệu nhảy"* của Jean Baptiste Carpeaux (1827 - 1875) rất tươi mát và tự nhiên. Bức tượng *"Điệu nhảy"* đặt ở nhà hát Opéra Paris năm 1869 không phải chỉ có giá trị ở mặt hình tượng mà còn ở ảnh hưởng của nghệ thuật Baroque với những đường cong duyên dáng, những nét đẹp gợi cảm mạnh mẽ. Những vũ nữ của Carpeaux tuy hoàn toàn ở tư thế khoả thân nhưng không một chút nào gây sự phản ứng ở công chúng. Đó là một điều đặc biệt trong bối cảnh những quan điểm về nghệ thuật kinh viện cũ kỹ và bảo thủ còn đang ngự trị trong số đông công chúng. Thật vậy, cảm hứng của nghệ sĩ điêu khắc toát ra từ bức tượng đã báo hiệu không khí mới, gần với các nhà hội hoạ cấp tiến như Manet chẳng hạn và đương nhiên không dễ gì đã được các

bậc đạo cao đứng trọng tán thưởng. Đã có người phẫn nộ lên tiếng : "Hay ho gì bức tượng những con đĩ với điệu bộ nhún nhảy khiêu dâm chỉ khêu gợi dục vọng thấp hèn của người xem..."; "...bức tượng đó chỉ khuyến khích những chuyện không có luân thường đạo lý gì". Như thế đấy, mới chỉ có bức tượng như của Carpeaux đã gây những phản ứng như vậy.

Carpeaux là nhà điêu khắc có bản lĩnh, đi đầu trong trào lưu mới cũng như Courbet trong hội hoạ, những nghệ sĩ đã dám đương đầu với chủ nghĩa kinh viện cổ điển. Sự đối đầu ấy thực chất là cuộc đấu tranh giải phóng khỏi sự trì trệ của nghệ thuật điêu khắc. Carpeaux, cùng với Daumier bạn cùng chí hướng với ông, đã là những người đầu tiên theo khuynh hướng Ấn tượng. Carpeaux đã có ảnh hưởng sâu sắc tới Rodin, học trò ông, sau này là một tài năng nổi tiếng.

Người ta không còn sáng tác những cảnh khoả thân ước lệ đã từng là biểu tượng vinh quang của nghệ thuật điêu khắc trong các phòng tranh tượng. Những thập niên cuối của thế kỷ đã đánh dấu bằng phong cách sáng tác mới, tư duy mới, gần gũi với đời thường, chống lại phong cách cổ điển truyền thống. Chẳng hạn như Francois Millet, một nhà hội hoạ chuyên vẽ về đề tài công việc đồng ruộng hoặc về lao động của người thợ thủ công ở thành phố đã mở đầu cho những đề tài về cuộc sống dân dã, ca

ngợi lao động của *"người nông dân nghèo với đồng ruộng"*. Những đề tài đó đã dần dần thay thế những giá trị lỗi thời không dính gì tới hiện thực trong các sa lông. Bức tượng của Constantin Meunier *"Nô lệ trên đồng ruộng"* (1831-1905) đã thể hiện một cảm tình đặc biệt đối với những người lao khổ hay Jules Dalou cũng thường nặn tượng về đề tài công nhân và nông dân. Tất cả có sức mạnh hiện thực, phản ánh cảnh sống bần cùng hoá của những người lao khổ.

Tuy nhiên không phải chờ đến khi đông đảo nghệ sĩ điêu khắc đều có cảm hứng như vậy thì mới hình thành được nền nghệ thuật điêu khắc hiện đại.

Với Auguste Rodin (1840-1917), người ta đã thấy một nền điêu khắc hiện đại ra đời.

Thật vậy, Rodin được coi là nhà điêu khắc đầu tiên, đích thực hiện đại, mặc dầu ông vẫn rất trân trọng những công trình điêu khắc lịch sử của các thế kỷ trước mà ta thấy vẫn còn nguyên vẹn trong các nhà thờ ở Pháp với tác phẩm của Donatello và Michel Ange.

Rodin là người đầu tiên đã phá vỡ truyền thống cũ để sáng tạo ra những hình dáng hiện đại. Những tượng bán thân, những nhóm tượng anh hùng ca, những tượng nhỏ hay cả các công trình công cộng là tác phẩm của Rodin, đã phản ánh một cách bình dị cuộc sống, đồng thời đã mang lại cho nền điêu khắc một không khí mới. Rodin gọi đó là "hình tượng

anh hùng ẩn dấu kín đáo trong những cái bình thường và dung dị". Quan điểm thẩm mỹ đó cũng là khát vọng của bản thân nhà điêu khắc đang muốn gắn cái đẹp và tinh hoa của quá khứ với sự năng động của cuộc sống hiện đại. Nó cũng phản ánh phong cách tượng trưng giàu chất thơ trong nghệ thuật điêu khắc. Nó cũng đáp ứng với nhận xét của Baudelaire khi ông này nói rằng cái đẹp của cuộc sống hiện đại có thể được biểu hiện ngay trong những bộ y phục bình thường hay trong những cử chỉ hàng ngày.

Bức tượng *"Người đàn ông mũi gãy"* của Rodin sáng tác năm 23 tuổi đầy diễn cảm với nét mặt khắc khổ. Tác phẩm thể hiện sự cảm hứng phong phú của Rodin trong đó trí tưởng tượng đã được đẩy lên tới mức cao ngay cả vào thời kỳ mà Rodin chưa chịu ảnh hưởng của Michel Ange và Donatello. Một nhà nghiên cứu về Rodin đã mô tả rất đúng bức tượng nhỏ của Rodin như sau : "Cái mà người ta thấy rõ tài năng của Rodin khi đắp tượng bộ mặt này là ở chỗ trên nét mặt không có bất kỳ một sự đối xứng nào, không có điểm nào trùng lặp, không có một điểm nào trống rỗng, không có hồn". Những đặc điểm đó trong tác phẩm chính là cái chất "hiện đại" ở Rodin.

Với cảm hứng rất phóng khoáng khi tạo dáng những chỗ "chỗ lồi lõm trong nét mặt", Rodin đã tự

khẳng định một phong cách riêng, giầu nội tâm khi muốn làm nổi bật những đặc điểm của một bộ mặt xấu xí. Về điểm này, Rilke viết : "Rodin đã khám phá ra yếu tố cơ bản của nghệ thuật. Đó là bề mặt, bề mặt của những đại lượng và tình tiết khác nhau được thể hiện dứt khoát rõ ràng. Bề mặt đó đã trở thành cái chất trong nghệ thuật của ông".

Bức tượng đồng *"Tuổi xương đồng da sắt"* được trình bày trong phòng tranh năm 1877 là tác phẩm quan trọng đầu tiên ký tên Rodin. Mặc dầu bức tượng, về sau được sự đánh giá rất cao của công chúng chẳng những về mặt nghệ thuật điêu khắc mà cả về giá trị vật chất trên thị trường, nhưng khi mới ra đời, chỉ một bức tượng ấy thôi, đã đủ cho Rodin phải chịu búa rìu của dư luận. Những sự chỉ trích liên tục tạo nên một nghịch lý, đó là gián tiếp đề cao tài năng của nhà điêu khắc khi mô tả rất giống nhân vật, một người vừa ngủ dậy và đang vươn vai, nói lên tính phóng khoáng của ông khi chọn đề tài và bố cục các đường nét. Người ta thấy dáng dấp của chủ nghĩa Tượng trưng đã được cải biên trong các phòng tranh, gợi nên tư thế của những người nô lệ bị ngược đãi trong các tác phẩm của Michel Ange. Mặc dầu đã có bao nhiêu sự chỉ trích đối với tác phẩm, nhưng nói chung công chúng đều thừa nhận sự sống động của nhân vật, tuy mới ở dạng một phác thảo nhiều hơn là một tác phẩm điêu khắc hoàn chỉnh. Người ta phải thừa nhận Rodin đã có óc quan

sát rất tinh tế, điều ma nhiều nghệ sĩ cổ điển và kinh viện còn ít quan tâm tới. Người ta đánh giá Rodin ngang tầm với Houdon, một nhà điêu khắc nổi tiếng thế kỷ XIX.

Để xua tan mọi sự nghi ngờ rằng ông chỉ nặn tượng theo mẫu người thực, Rodin đã cường điệu tư thế của các bức tượng để tăng hiệu quả gợi cảm. Điều này thể hiện trong bức tượng thánh Jean Baptiste đang cầu nguyện và phác thảo của tượng này chính là bức *"Người đi dạo"*. Sáng tác từ năm 1878, bức tượng không chỉ có tính chất một tác phẩm điêu khắc bình thường mà là một công trình nghệ thuật tuyệt tác, thể hiện được cảm hứng và phương pháp lao động của tác giả. Bức tượng như mới là một phác thảo, tác giả có dụng ý như vậy, thiếu đầu, thiếu tay và điều đó làm nổi bật thêm bộ ngực cường tráng có dáng dấp của những bức tượng thời tiền sử. Tuy nhiên, tính chất hiện đại của bức tượng là ở chỗ như Rodin tự xác định "sự phát triển tăng tiến trong động tác của một người đang bước đi".

Với việc thể hiện tài năng sự chuyển động và mô tả một cách xuất sắc nhân vật ta thấy ở Rodin phong cách tượng trưng. Ông đã chứng tỏ sự đồng tình với các nhà hội hoạ và các nhà thơ tượng trưng rằng : "Hội hoạ, điêu khắc, văn học và âm nhạc rất gần nhau, tất cả đều có thể diễn đạt được tâm hồn của con người, nếu có khác chăng chỉ là ở phương tiện".

Nhiều tác phẩm vào loại độc đáo của Rodin phản ánh một cách rõ nét nỗi đau tinh thần của ông. Ví như một tác phẩm đầy tính triết học với phong cách và tư duy tượng trưng của Rodin là bức điêu khắc bằng đồng đỏ *"Cửa địa ngục"*. Bức tượng chưa hoàn thành đầy đủ (1880 - 1917), làm theo đơn đặt hàng để đặt ở Viện bảo tàng nghệ thuật trang trí mới, nhưng đã bị các nhà chức trách từ chối vì nội dung của nó. Thật vậy, Rodin chọn một đề tài vừa lớn vừa ảm đạm, gợi cảnh khổ đau vĩnh viễn với một bố cục thể hiện một nỗi buồn man mác. Với Rodin, địa ngục là tượng trưng cho cơn ác mộng của con người hiện đại, nạn nhân bất lực của sự chịu đựng đến phải thuần phục mà không có sức mạnh nào có thể vực dậy được kể cả nhà thờ, nhà nước và thiên nhiên. Địa ngục trong tượng của Rodin là sự suy sụp hoàn toàn về tâm lý, là nỗi khổ đau vĩnh cửu của những con người tội lỗi. Trong khung cảnh chung của tượng có hình ảnh một người đang ngồi đăm chiêu "Nhà tư tưởng" giữa tấm lanh tô của cửa địa ngục. Vượt hẳn lên trên là một làn sóng người bị hành tội đang giơ chân múa tay và cúi gập mình xuống như xấu hổ về những thèm khát vô tận. Hình ảnh "Nhà tư tưởng" sau này được đắp to thành một tượng riêng, là biểu tượng của con người hiện đại, tự giác nhận thức sự bất lực của mình, đối lập với những biểu tượng ước lệ của Thần Công lý. Rodin gia công nhiều để thể hiện cảm hứng của mình qua các nhân vật,

các tội nhân ở *"Cổng địa ngục"* quằn quại trong các động tác vừa vươn lên vừa gục xuống đã gợi cho ta dáng dấp sáng tác của Michel Ange trong bức tượng *"Sự phán xét cuối cùng"* đặt ở tháp nhà thờ Sixtine.

Hiệu quả chung của bức tượng là tính tượng hình trong tổng số 186 nhân vật được mô tả, phân phối trong một khung cảnh cao hơn 5 mét. Các nhân vật như ngoi lên từ bề mặt của chất liệu bằng đồng, hay nói một cách khác, như thấp thoáng trong mặt phẳng bằng đồng có những khuôn mặt giống như các diễn viên của một cuốn phim đang cử động thật sự trên cái nền mờ ảo như khói của một kim loại đang nóng chảy. Rodin muốn mô tả những vòng đời bất tận của sự trở về vĩnh viễn. Cái nhìn đầy vẻ thần bí của nghệ sĩ như một tín hiệu sâu của trí tuệ, đã diễn tả cảnh địa ngục, cơn ác mộng của con người hiện đại, đã khẳng định đúng nơi, đúng chỗ sự ám ảnh ghê sợ của thần học truyền thống. Về phong cách thể hiện, những nhân vật trong bức tượng tạo thành một khối, bề ngoài có sức biểu hiện mạnh mẽ, nhưng cũng đầy ấn tượng bên trong. Sự sáng tạo của Rodin cộng với kỹ thuật điêu khắc của ông đã trở nên hai thành tố quyết định để thể hiện đề tài.

Rodin mất năm 1917, để lại chính chưa thật hoàn chỉnh của bức tượng "Cổng địa ngục" bằng thạch cao và tác phẩm được đúc lại bằng đồng đỏ ba năm sau. Tác phẩm được đúc lại bằng đồng đỏ vẫn giữ nguyên

giá trị là của nghệ sĩ, mặc dầu có người cho rằng nó còn phần nào thiếu tính thống nhất, có chỗ hình tượng còn tản mạn, hơi rườm rà, chứng tỏ chưa hoàn chỉnh. Song tác phẩm đã có sức tổng hợp và khái quát mạnh mẽ về tất cả các đề tài mà nhà điêu khắc đã theo đuổi suốt cuộc đời mình và đã được thể hiện trong ba bức tượng riêng rẽ đẹp nhất *"Ba cái bóng"*, *"Nhà tư tưởng"*, *"E-vơ và bà mệnh phụ già"*.

Tài năng của Rodin còn thể hiện rõ hơn nữa trong hai tác phẩm lớn khác nói lên rõ nét hơn và sâu sắc hơn cảm xúc hiện đại của tác giả : *"Những vị trưởng giả thành Calais"* và *"Balzac"*.

"Những vị trưởng giả thành Calais" là một đề tài cụ thể được thể hiện vào năm 1884 để tưởng nhớ đến sự hy sinh dũng cảm của sáu nhà trưởng giả có tâm huyết, đeo túi và dây thừng ở cổ, tình nguyện nộp mình cho vua Edouard III, một nhà độc tài nước Anh, để giải vây cho thành phố quê hương mình. Với vẻ mặt đau khổ, hốc hác, ốm yếu, sáu nhà trưởng giả của Rodin đã thể hiện cử chỉ của những con người đang day dứt cực độ trong nội tâm. Sáu con người hay chỉ là một con người trong các tư thế khác nhau, với các trạng thái tiếp nối của tâm hồn, đã được thể hiện trong bức tượng, đó là một nét độc đáo của nghệ thuật gây ấn tượng, báo hiệu bước đầu của chủ nghĩa vị lai trong tạo hình. Tư thế của các nhân vật hợp lý và nhịp nhàng, đó là sự sáng tạo

cách mạng trong nghệ thuật điêu khắc, một sự đối lập thật sự đối với truyền thống cổ điển trong điêu khắc thường cứ đòi hỏi phải có sự sắp đặt có trật tự theo những định luật đối xứng. Rodin với tác phẩm của mình đã phá tan tất cả những định luật đó và còn đi xa hơn nữa. Thật vậy, cái hiện đại của tác phẩm thể hiện ở bố cục bức tượng. Lần đầu tiên nhà điêu khắc không cần tạo các chân đế truyền thống khiến cho quần thể điêu khắc đối diện trực tiếp với người xem.

Sáu nhà trưởng giả đứng cùng trên mặt đất với người xem, không cần có chân đế nào hết, như Rodin đã nói, ông muốn "đặt các bức tượng của mình, bức nọ sau bức kia, trước khách sạn thành phố Calais hoặc ngay trên hè quảng trường như là một chứng tích của đau khổ và hy sinh... Cũng giống như những người Calais ngày nay vẫn sát cánh bên nhau, vẫn có sự đoàn kết truyền thống như các bậc tiền bối của họ".

Bức tượng lớn *"Balzac"* làm đi làm lại bảy năm trời mới hoàn thành là cảm hứng chân thực nhất, sự thể hiện mạnh mẽ nhất của tác giả. Không có những chi tiết rườm rà. Bộ mặt to, dữ tợn gần như siêu nhiên thể hiện nghị lực sống phi thường của nhà văn, hình như Rodin muốn gửi gắm tình cảm của mình vào sức mạnh sáng tạo của nhà văn. Hội các nhà văn đã đặt cho Rodin tạc bức

tượng này năm 1891 và được đem trưng bày ở phòng tranh năm 1898.

Bức tượng có gặp sự chống đối. Trước hết là ở tâm lý sợ trách nhiệm của Hội nhà văn do Emile Zola đứng đầu. Người ta từ chối bức tượng *"Balzac"* cho đó là một phác thảo kỳ quặc, khó hiểu, thô kệch "một cơn ác mộng" đã phỉ báng ký ức về nhà văn. Sau đó, báo chí cũng lên tiếng phản đối. Liên tiếp là những sự chỉ trích và các nhà bình luận thời sự cũng tán đồng sự phản đối.

Phải nói rằng bức tượng *"Balzac"* đã gây sự sửng sốt ngay cả trong giới nghệ thuật đương thời. Người ta cứ nghĩ rằng tạc tượng thì phải giống như người thật. Thế mà thay vì có một chân dung đẹp, Rodin đã tạo một khối thô kệch, xấu xí là đằng khác và không hoàn chỉnh. Thế nhưng được cái người ta vẫn nhận ra đó là mặt của Balzac. Rồi vừa mới hôm qua, bức tượng bị phủ nhận thì ngày hôm nay, dư luận đã có khác. Người ta bắt đầu hiểu rằng lúc đầu bức tượng quả có gây cảm giác khó chịu, nhất là có sự "lên án dữ dội" của nhiều nhà văn hoá. Dần dà, bình tâm lại người ta thấy sự sáng tạo của Rodin, ông muốn mô tả Balzac như một thần tượng của văn học đích thực. Đó là sự mô tả khá chuẩn xác chân dung của Balzac đúng như Lamartine cũng đã từng mô tả : "Ông (chỉ Balzac) to lớn, đẫy đà, thân hình vuông vắn ; cổ, ngực, thân, đùi và tay chân mạnh mẽ, có

cái dáng to lớn đẫy đà của Mirabeau nhưng không có vẻ nặng nề ; tâm hồn ông giàu đẹp, khiến cho cơ thể ông trở nên nhẹ nhàng, vui tươi như một cái vỏ bọc mềm mại chứ không phải là một gánh nặng (...). Nhưng đứng trước dung nhan người ta không nghĩ đến thân hình. Bộ mặt luôn nói lên nhiều điều đã làm anh thích thú và hấp dẫn anh hoàn toàn. Mái tóc xoã xuống trán những búp lớn, đôi mắt đen luôn xoáy vào người khác một cách đôn hậu, đôi môi dày hơi cong đầy duyên dáng...". Người chị của Balzac cũng đã từng ca ngợi "mái tóc tuyệt mỹ" của nhà văn và "cặp mắt nâu sáng của ông như của một thiên thần".

Thế nhưng công chúng hồi đó chưa thể cảm thụ nổi sức mạnh và chiều sâu của tác phẩm đã được thể hiện một cách khái quát như vậy hay như lời tự nhận xét của Rodin, một cách "còn xa lạ" với lối biểu hiện thông thường. Đối với công chúng thị thành có hiểu biết ít nhiều về điêu khắc cổ điển nặng về tán tụng thì họ cũng không chấp nhận đó lại có thể là một tượng đài kỷ niệm. Bức tượng "Balzac" của Rodin gây tranh cãi lớn trong việc định ra những chuẩn mực đánh giá các tác phẩm điêu khắc, nhất là đối với lớp công chúng còn bảo thủ. Tính hiện thực và tính chân thực đầy ấn tượng của tác phẩm không đủ làm giảm bớt cái điều mà người ta cho là cách thể hiện quá thông tục khó chấp nhận, càng không thể chấp nhận đó là mẫu mực cho nghệ thuật đắp

tượng mới. Bị chỉ trích bởi giới báo chí và nhất là giới đầu tư cho nghệ thuật, cuối cùng Rodin phải lùi bước, rút bức tượng *"Balzac"* của mình về. Ông đã phải thốt lên một cách chua chát : "Có thể bức tượng *"Balzac"* của tôi có những điểm bị chê trách, không phải lúc nào người ta cũng thực hiện được những điều mơ ước của mình, nhưng dù sao tôi vẫn tin vào sự đúng đắn trong nguyên tắc sáng tác của tôi và bức tượng *"Balzac"* được thừa nhận hay không còn phụ thuộc vào một yếu tố khác, đó là người ta chấp nhận một khuynh hướng điêu khắc thương mại hay người ta muốn có một nghệ thuật điêu khắc đích thực chưa từng có ở châu Âu. Nguyên tắc sáng tác của tôi, không chỉ là chép lại các hình dáng có sẵn, ngược lại, phải thể hiện cuộc sống. Cuộc sống đó, tôi tìm thấy trong tự nhiên, rút ra những điều lắng đọng nhất, có thể cường điệu một chút những chỗ lồi lõm để tận dụng tối đa nguồn ánh sáng, qua đó mà có được sức khái quát cao. Tiếc rằng tôi không còn sức nữa để bảo vệ nghệ thuật của tôi, một hướng nghệ thuật chỉ có thể được bảo vệ bằng sự chân thành"

Hiện nay, bức tượng *"Balzac"* của Rodin được dựng ở chỗ giao điểm của đường Raspail và đường Montparnasse giữa thành phố Paris, trung tâm văn học của thủ đô nước Pháp.

Càng về sau tượng của Rodin càng có nhiều biến dạng về mặt nhân thể so với các hình thù có thật.

Song những hình thù giàu tính tượng trưng đó lại làm cho tác phẩm thêm phần ý vị. Rodin mượn phong cách tượng trưng, đã đạt đến trình độ sáng tạo độc đáo và có nhiều cách biểu hiện mới.

Những hình hài vặn vẹo, biến dạng nhưng lại giàu sức thuyết phục về cấu trúc cơ thể, ngắm kỹ về mặt nhân thể, nó cực kỳ chính xác, có tính người đích thực.

Một nhà điêu khắc có nhiều nét giống với Rodin là Edgar Degas. Ở nhiều tác phẩm điêu khắc của Degas có sự tổng hoà của tính hiện thực với các hình thù biến dạng, giàu sức tạo hình. Tác phẩm của Degas có nhiều bức tạo bằng sáp và sau khi tác giả qua đời mới được đúc lại bằng đồng đỏ. Một bức tượng điển hình thuộc loại này của Degas là *"Cô vũ nữ 15 tuổi"* được trưng bày trong Triển lãm Ấn tượng năm 1889, rất gợi cảm. Giống như Rodin, tượng của Degas nhiều bức không có chân đế, khiến cho tượng như người thật đứng thẳng trên thảm cỏ hay đặt ngay trên sàn của một căn phòng.

Một bức tượng khác của Degas *"Người đàn bà trong bồn tắm"* có lối biểu hiện hiện đại. Người đàn bà tắm nằm nửa chìm nửa nổi trong chiếc thùng tắm đặt trên một chân đế chạm trổ đẹp như tạo thêm sức gợi cảm cho nhân vật. Nhân vật rất sống động, hình thù được Degas thể hiện khéo léo, bóng tối và ánh sáng trên chất liệu đồng đỏ đã có sức

truyền cảm và có vẻ khêu gợi. Ở chỗ này Degas đã gặp Rodin trong phong cách sáng tác. Tượng *"Cô vũ nữ 15 tuổi"* bằng đồng đỏ nhưng Degas lại cho cô ta mặc chiếc váy thật bằng voan hồng nên càng sống động, có phần dí dỏm. Điều này xa lạ với cách thể hiện của điêu khắc truyền thống.

Chúng ta cũng cần nhớ lại là Gauguin cũng có những tác phẩm điêu khắc trên gỗ hoặc khắc gỗ. Chẳng hạn bức tượng của Gauguin *"Hãy yêu nhau đi, các bạn sẽ hạnh phúc"* ta thấy nhiều tính tượng trưng trong điêu khắc và gợi lại bóng dáng nghệ thuật của người nguyên thuỷ. Ở điểm này Gauguin lại chứng tỏ là một nghệ sĩ phương Tây đầu tiên có cảm hứng khác lạ với truyền thống văn hoá châu Âu. Ông đã tìm cảm hứng trong nghệ thuật người da đen châu Phi.

Tuy nhiên, về điêu khắc, ảnh hưởng của Rodin vẫn rất lớn. Thật vậy, nghệ thuật tổng hợp giữa ảo cảnh của tự nhiên và sự biến dạng trong các hình thể mà ông đã cường điệu lên để gây ấn tượng mạnh mẽ được nhà điêu khắc người Ý Medardo Rosso (1858-1928) kế thừa rất thành công. Medardo Rosso gặp Rodin ở Paris. Rosso không thiên về những cảm hứng có tính sử thi như Rodin, ông cũng tránh những đề tài rộng lớn về những anh hùng, vĩ nhân. Ông chọn những đề tài trong đời thường để sáng tác với những cảm hứng mới mẻ, đôi khi có chen sự châm

biếm dí dỏm nhưng dịu dàng. Về mặt sử dụng ánh sáng, Rosso có phần sắc sảo hơn Rodin, ông đã tận dụng những hình khối và nguồn sáng một cách rất chính xác. Ông sở trường về nặn tượng bằng sáp, sáp là nguyên liệu lý tưởng để đánh bóng các hình thù và để thể hiện những khối hình mờ ảo. Đó là kỹ thuật đặc biệt của Rosso, nhờ đó mà dù có thiếu ánh sáng, bức tượng vẫn như biểu hiện được sự vận động tinh tế nhất. Phong cách sáng tác này đã báo hiệu khuynh hướng nghệ thuật của các nhà điêu khắc vị lai nước Ý.

Khuynh hướng ấn tượng khác hẳn với Rosso được thể hiện trong tác phẩm của một người học trò của Rodin tên là Emile Antoine Bourdelle (1861-1929) cũng có tiếng vang lớn một thời. Điển hình nhất trong tác phẩm của Bourdelle là bức tượng *Betthoven* với nét mặt đau khổ gợi cảm đến cao độ. Bourdelle đã thành công trong cuộc triển lãm năm 1901 nhưng sau đó ông có khuynh hướng thiên về cổ điển, tìm đề tài trong những chuyện cổ đại. Bức tượng *"Hercule bắn cung"* của Bourdelle tiêu biểu cho khuynh hướng này, bức tượng có nhiều màu sắc cổ điển hơn là tính chất ấn tượng giàu tính hiện thực như của người thày của ông là Rodin. Bourdelle về sau cũng trở thành một giáo sư có tầm cỡ. Trong nhiều năm ông đã truyền lại cho học trò ông khả năng tìm tòi tính kiến trúc giàu chất thơ. Một người học trò khác nữa của Rodin là Charl s Despiau

(1874-1946) cũng rất xuất sắc đã để lại nhiều bức tượng khoả thân hoặc chân dung rất giàu sức gợi cảm, điển hình như bức tượng *"Cô con gái xứ Landes"*.

Trong thập niên đầu thế kỷ, khi Rodin đã đạt tới đỉnh cao trong sự sáng tạo của mình thì lại có một nhóm nhà điêu khắc có khuynh hướng khác hẳn. Điển hình như Aristide Maillol (1861-1944) đã vang tiếng một thời. Maillol đến với điêu khắc muộn, vào tuổi 40 sau một thời gian dài dành cho hội hoạ và trang trí, song không vì thế mà sự nghiệp điêu khắc của ông không chiếm lĩnh được cảm tình của công chúng. Maillol thiên về khái quát những hình thù đặc trưng, đơn giản, chân chất với cái đẹp cổ điển trong đó những nhân vật và phong cách dữ dội nhất cũng chỉ được thể hiện bằng những dáng điệu rất bình thản của nghệ thuật cổ đại, ông đã có một câu nói trong một bài viết được coi như là Tuyên ngôn về phong cách sáng tác của ông. Ông viết : "Theo tôi, điêu khắc càng thể hiện ít sự vận động càng tốt. Nó không cần sa lầy vào những dáng điệu, những nét mặt nhăn nhó. Phải thấy rằng những bức tượng cổ Ai Cập càng thể hiện ít sự vận động bao nhiêu thì lại càng sống động bấy nhiêu".

Maillol thường nhân cách hoá những sức mạnh tự nhiên bằng hình tượng các cô thôn nữ đầy nhuỵ sống, có vẻ đẹp tinh tế và quyến rũ, trong một bối cảnh hoành tráng khoẻ khoắn. Maillol đã giải thích điểm

khác biệt trong phong cách của mình so với Rodin. Theo ông : "Cái khó là bố cục, là đặt mọi vật vào đúng chỗ của nó. Khi mọi vật đã được đặt vào đúng chỗ rồi thì hãy lo tỉa tót những chi tiết, đó là điều dễ. Đó cũng là một công việc vui, đầy hứng thú. Đặc biệt là không nên dập khuôn. Việc dập khuôn chỉ chứng tỏ một tài năng tồi. Rodin cũng đã hiểu điều này, ông đã hiểu vào những năm cuối đời ông".

Từ Maillol nền điêu khắc đã tìm ra một vẻ đẹp tạo hình giản dị. Điều đó đã tô đậm vẻ đẹp của con người - nhất là vẻ đẹp phụ nữ - một chủ thể tồn tại trong sự cân đối hài hoà và tuyệt mỹ của da thịt. Hình hài đó có thể to nặng, thân hình có thể phốp pháp, cặp đùi đồ sộ nhưng điều đó không quan trọng. Cái đẹp là ở sự duyên dáng, sự hài hoà, những bề mặt nhẵn mịn của cơ thể. Bức tượng đồng đỏ *"Cô gái miền Địa Trung Hải"* là một điển hình điêu khắc với các đường cong tuyệt mỹ, hài hoà với thân hình nở nang, thể hiện cái đẹp đầy nữ tính kết tinh được cả những đặc trưng của nghệ thuật điêu khắc hiện đại và cổ điển.

Bức tượng *"Sự liên tục của động tác"* chỉ có thân hình phụ nữ mình trần, không đầu không có cánh tay và cẳng chân rất điển hình, có thể được coi như một tượng đài nghệ thuật, toát lên toàn cảnh một dáng đi năng động, dứt khoát, đầy sinh lực của một cơ thể phụ nữ khoẻ khoắn với bộ ngực cao hơn ngả

về phía trước. Sự viên mãn và sự hài hoà của cơ thể đó là điều Maillol muốn thể hiện.

Trong một tác phẩm điêu khắc khác *"Chàng trai đi xe đạp"* Maillol lại thể hiện được sự cảm nhận tuyệt tác của các đường nét. Bức tượng người thanh niên sống đầy nội tâm toát lên một nỗi buồn, điển hình cho khuynh hướng tượng trưng trong điêu khắc.

Một tác giả nữa cần nhắc đến là Georges Minne nhà điêu khắc người Bỉ (1867-1941) cũng chịu nhiều ảnh hưởng của phong cách Maillol. Qua tác phẩm của Minne, người ta thấy thể hiện nỗi đau tinh thần của những năm cuối thế kỷ XIX với những bức tượng nhiều bóng tối, những cử chỉ phản ánh một không khí đau khổ, siêu thực. Điển hình cho phong cách này là bức tượng *"Giếng phun nước của những người đang quỳ"*, sáng tác năm 1906, hiện giờ còn đặt ở cửa nhà Quốc hội Bỉ ở Bruxelles. Người đang quỳ có một bộ mặt ốm yếu, bệnh hoạn, dáng điệu đầy đau khổ, nét mặt giàu suy tư. Ở Minne, phong cách điêu khắc tượng trưng có sắc thái rõ rệt.

Cùng phong cách sáng tác tượng trưng như Minne còn có nhà điêu khắc Na Uy với tượng đài *"Một trăm linh một thân hình quyện chặt lấy nhau"* ở Oslo.

Có một số nhà điêu khắc Đức, nổi tiếng hơn cả là Wilhelm Lehmbruck (1881-1919) chịu ảnh hưởng của Minne trong sự cân xứng của hình thù các nhân vật với những dáng điệu, cử chỉ gợi cảm phản ánh nội

tâm nhiều hơn là bộc lộ ra bên ngoài. Lehmbruck cũng chịu ảnh hưởng cách thể hiện mạnh mẽ của Rodin và Bourdelle không có những nhân vật yếu đuối bệnh hoạn, tàn nhẫn hoặc sợ sệt. Tượng của Lehmbruck mang cả tính chất cổ điển gô-tích. Lehmbruck có thời gian sống và làm việc ở Paris vào những năm từ 1910 đến 1914 và thời kỳ này ông cũng chịu ảnh hưởng của Maillol vừa có truyền thống cổ điển, vừa giàu sức biểu hiện lãng mạn vì nó toát lên một khát vọng mạnh mẽ về đạo lý. Hai khuynh hướng ấy có phần như đối lập nhau đã làm cho tác phẩm tăng thêm tính gợi cảm, giàu tính nhân văn. Điển hình cho phong cách này của Lehmbruck là bức tượng *"Người gục ngã"*, một tượng đài dành cho những người đã mất trong chiến tranh, hay như bức tượng *"Người đàn bà quỳ"* rất sống động. Cũng chính do tính tư tưởng phản chiến cao của những bức tượng này mà Lehmbruck bị tập đoàn phát xít Hitler cấm trưng bày công khai. Và cũng chính do phản ứng mạnh mẽ của tập đoàn cầm quyền Hitler mà Lehmbruck được ngưỡng mộ như là một nhà điêu khắc lớn nhất của nước Đức vào đầu thế kỷ. May thay, nghệ sĩ mất năm 1919 không phải chứng kiến sự tấn công thô bạo của giới cầm quyền đương thời. Còn nhiều nhà điêu khắc Đức nữa cũng có những thành công ở tính gợi cảm và trữ tình trong sáng như : Gerhard Marcks, Georg Kolbe (1877-1947) hay như Ernst Barlach (1870-1938) nổi tiếng về những

bản khắc gỗ đượm màu sắc của thời trung cổ. Nhiều bức tượng táo bạo nêu lên những điển hình của các nhân vật thể hiện rõ sự thô lỗ, quỷ quái, cuồng điên với những tư thế như đe doạ, như cuồng dâm, như đầu bò đầu bướu kể cả sự can đảm đến liều lĩnh.

Tuy nhiên từ Rodin đến Maillol đề tài sở trường của các nhà điêu khắc vẫn thiên về sự thể hiện cái đẹp cơ thể, thiên về sự biểu hiện mạnh dạn những cảm hứng điêu khắc đối với giới tính.

Tiêu biểu cho khuynh hướng này phải kể đến nhà điêu khắc người Pháp Gaston Lachaise (1882-1935). Lachaise có sang Mỹ năm 1906 ở tuổi 24. Ông đã phải lao động cần mẫn trong khoảng 15 năm, phụ cho một người thầy và chuyên giúp ông thầy trong việc tạo những chi tiết trang trí trong điêu khắc. Ông thành tài trong quá trình đó và đối với ông "nghệ thuật điêu khắc trước hết là sự tôn thờ cái đẹp thể chất và tinh thần của cơ thể con người". Với một nghệ thuật cao, theo tinh thần đó, Lachaise đã có những bức tượng khoả thân với cơ thể sung mãn, nở nang, đầy khoái lạc và có sức khái quát rất cao. Bức tượng *"Người đàn bà đứng"* của ông là một điển hình với tất cả những đường nét phóng đại một cách nghệ thuật cái đẹp của cơ thể con người.

Nhiều nghệ sĩ gốc châu Âu, giống như Lachaise, đã có nhiều đóng góp làm phong phú thêm cho nghệ thuật hiện đại Mỹ. Trong số đó phải kể đến Elie

Nadelman (1885-1946). Ông này sống ở Ba Lan, làm việc ở Varsovie, ở Munich, Paris rồi sang New York vào năm 1914. Ông lấy vợ người Mỹ và đã cùng vợ có công sưu tầm khá đầy đủ nghệ thuật dân gian Mỹ. Tượng của ông với đường nét khúc chiết tạo dáng một cách độc đáo, đôi khi nội tâm phức tạp được thể hiện bằng dáng điệu giản dị. Chẳng hạn bức tượng *"Người đàn ông ở ngoài trời"*, nhân vật được mô tả trong dáng đứng rất gợi cảm, đội mũ quả dưa, cổ thắt nơ duyên dáng, người mảnh khảnh lại cao lênh khênh một cách hài hước. Người ta cũng không hiểu tác giả muốn mô tả cái dáng nghiêm túc của nhân vật hay muốn nhấn mạnh khía cạnh lập dị đến buồn cười của dáng đứng. Thật vậy, người đàn ông đứng thẳng, chân bắt chéo như để giữ trọng tâm, bộ ngực nở nang, ta liên tưởng tới một tượng Apollon hiện đại hơi kỳ lạ. Dù sao bức tượng gây ấn tượng mạnh.

Chúng ta đã biết Rodin có ảnh hưởng sâu sắc tới nhiều nghệ sĩ trẻ hồi đầu thế kỷ. Có thể nói Rodin là người đầu tiên đã đặt nền móng cho nền điêu khắc hiện đại, tạo cho nghệ thuật điêu khắc một vị trí xứng đáng mà từ thời Phục hưng chưa bao giờ có. Rodin đã tạo nên một ngôn ngữ mới cho điêu khắc, bằng cách nhìn, bằng những đề tài, bằng phong cách thể hiện, tất cả đều là mới mẻ so với số nghệ sĩ điêu khắc đầu thế kỷ. Theo gương Rodin, giới điêu khắc trẻ lại tiến thêm một bước với phong cách thể

hiện cụ thể hơn, súc tích hơn, kết tinh được những cảm hứng sôi nổi hơn của cuộc sống hiện đại. Điển hình cho trào lưu này được thể hiện trong các tác phẩm của Brancusi và các nhà điêu khắc Lập thể, thiên về thể hiện nội tâm hơn là mô tả nhân vật. Một lần nữa, trong nghệ thuật điêu khắc đương thời lại có cuộc "Cách mạng mới". Nghệ sĩ có khuynh hướng thể hiện cảm xúc của mình nhiều hơn là chú ý đến mô tả động tác của cơ bắp hoặc sự cân đối về hình thể. Đương nhiên, khuynh hướng này không chỉ phản ánh ảnh hưởng của Rodin hay những người khác theo phong cách Rodin. Điều thú vị là người ta thấy vai trò của danh hoạ kiêm nhà điêu khắc Henri Matisse. Thật vậy, với Henri Matisse, tác phẩm điêu khắc dầu mới là khuôn hay đã đúc bằng đồng đều thể hiện rất rõ tính không gian ba chiều. Sự tài tình đó trong việc thể hiện khối lượng và cái đẹp của hình thù đã đưa Matisse lên vị trí cao hơn hẳn các đồng nghiệp đương thời ở Paris. Tượng của Matisse rất độc đáo, từ trước chưa từng thấy có, thể hiện cảm hứng cá nhân mạnh mẽ không thua gì những bức tranh theo phong cách "Dã thú" của ông.

Một bức tượng điển hình của Matisse *"Người nông nô"* có dáng dấp của phong cách Rodin. Hình dáng thô sơ, vẻ mặt khắc khổ, góc cạnh rất gợi cảm, người ta liên tưởng đến bức tượng *"Người đi dạo"*. Matisse khác với Rodin ở chỗ, Rodin coi trọng sự cân đối của hình thể, còn Matisse không chú ý lắm. Với Matisse,

cái đẹp của tác phẩm điêu khắc không nhất thiết ở chỗ chép đúng vật mẫu mà cái đẹp phải toát lên từ nội tâm. Chủ đề của tác phẩm phụ thuộc vào cảm hứng của tác giả. Đề tài không phải là cái chính mà cái chính là người nghệ sĩ sáng tác. Cấu trúc bên trong của vật thể điêu khắc có khi được thể hiện bằng một đường cong, bằng một động tác mà người xem có thể cảm nhận được. Nghệ thuật hiện đại thoát thai từ quan điểm đó. Matisse có viết cho người bạn mình là Raymond Escholier như sau : "Ngẫu nhiên tôi thấy công việc của tôi làm giống với Rodin. Tôi không chủ định như vậy nhưng mỗi ngày tôi lại thấy gần Rodin. Đối với tôi, điêu khắc chỉ là một công việc kiến trúc, nó phải thay thế những chi tiết mô phỏng bằng một sự khái quát sống động và tính chất gợi ý nhiều hơn".

Matisse cho rằng muốn cho một tác phẩm điêu khắc có hiệu quả gợi cảm mong muốn, cần phát hiện cho được tính cách của nhân vật mà mình muốn mô tả. Phải có sức khái quát lớn mà sự khái quát lớn đó là những khái quát từng phần hợp lại nhịp nhàng trong một tổng thể. Chính ở chỗ này mà Matisse khác với Rodin, Matisse tài tình hơn trong việc phân bố các khối hình để tận dụng được ánh sáng và bóng tối trên diện tích của bức tượng để thêm sức truyền cảm. Phong cách sáng tác này cũng đã được thể hiện rõ trong các bức hoạ của ông sau 1905 như bức *"Hạnh phúc được sống"* hoặc *"Điệu nhảy và âm nhạc"*. Có

được hai bức tranh đó cũng như có được một phong cách mới trong điêu khắc, Matisse đã phải khổ công suy nghĩ để tìm ra cái mới.

Tiếp đó như ta đã biết, Matisse theo trường phái Lập thể trong hội hoạ và ông cũng thể hiện nghệ thuật này trong điêu khắc với sự khắc hoạ rõ nét của không gian ba chiều. Tiêu biểu cho các tác phẩm thuộc loại này là các loạt tượng "Đầu Jeannette", Matisse đã mô tả nét mặt con người một cách rất gợi cảm, theo phong cách Lập thể, lại có thêm dáng dấp của nghệ thuật dân gian châu Phi. Các bức tượng Jeannette có sức khái quát cao qua biểu hiện của nét mặt từ bức tượng thứ nhất đến bức thứ năm Matisse đã đi từ sự mô phỏng tự nhiên tương đối tỷ mỉ đến một cách thể hiện mạnh mẽ, táo bạo đến mức trừu tượng.

Cũng trường phái Lập thể trong điêu khắc còn phải kể đến Picasso với bức tượng *"Đầu người đàn bà"* sáng tác năm 1909.

Trong vòng ba năm, Matisse đắp năm bức tượng bán thân Jeannette, bức sau lại khác bức trước tương xứng với cảm hứng mỹ học tiến triển theo các trào lưu trong nghệ thuật tạo hình, ngày càng nặng về thể hiện nội tâm hơn là mô tả đề tài. Và ở chỗ này, Matisse có tiến thêm một bước so với Rodin, có phần nào khái quát hơn, trí tuệ hơn và gợi cảm hơn nhất

là Matisse lại theo trào lưu "Dã thú" thì tính gợi cảm lại càng mạnh mẽ hơn.

Matisse còn mở đầu cho một phong cách sáng tạo mới thể hiện trong loạt tượng về Jeannette. Đó là các bức tượng bán thân hình như mới xong nửa vời. Matisse chú trọng trau chuốt một số nét điển hình, phần còn lại giữ ở trạng thái phác hoạ thô, một cách thể hiện chưa từng có trong thế kỷ XIX. Gạt bỏ những phần thô ấy thì người ta sẽ thấy còn những hình thù chính xác, sáng sủa, thông minh và gợi cảm của các cô Jeannette. Một mặt Matisse có bàn tay tài ba trong việc nặn tượng đất, mặt khác là tính trí tuệ rất cao giống như ông đã từng sáng tác những bức tranh "Dã thú" của ông. Ông đã tự giải thích trong cuốn "Những điều ghi chép của nhà hội hoạ" năm 1908 rằng, ông không thích cách bộc lộ tình cảm bằng những động tác mạnh mẽ, cầu kỳ. Sự biểu hiện cảm hứng của ông toát ra từ tổng thể tác phẩm, trong điêu khắc cũng như trong hội hoạ. Nói một cách khác là ở ý muốn của nhà điêu khắc, ở cách nhìn của ông ta và ở cách sử dụng vật liệu chứ không hẳn ở đề tài mô phỏng. Matisse còn có một loạt tượng khai thác triệt để những mảng khối hình, như một loạt tượng về *"Tấm lưng"* cũng gần giống như cách đặc tả ở loạt tượng Jeannette rất độc đáo, có dáng dấp Lập thể, tương xứng và cùng một phong cách thể hiện như những bức hoạ nổi tiếng của ông

"Bài học dương cầm" và *"Những người đàn bà tắm dưới sông"*. Loạt tượng *"Những tấm lưng"* sáng tác dưới dạng phù điêu, Matisse đã theo đuổi từ hơn hai mươi năm, từ 1909 đến 1930, trong khi đó loạt tượng Jeannette ông chỉ mất 3 năm. Đề tài Matisse chọn cũng có nguồn gốc từ nghệ thuật phương Tây, từ thời Phục hưng đến thế kỷ XIX, thiên về mô phỏng hình dáng các cô tiên, những cảnh thiếu nữ tắm khoả thân, đề tài mà Cézanne cũng sở trường. Matisse giữ lâu trong xưởng của mình các bức tượng phác hoạ nổi tiếng *"Những người đàn bà tắm"*. *"Tấm lưng I"* mang ảnh hưởng rõ rệt của Rodin ở tính tự nhiên, ở tính gợi cảm và ở tính chính xác trong các chi tiết hình thể. Bức tượng *"Tấm lưng IV"* sáng tác năm 1930 có tính trừu tượng hoá rất cao với cặp đùi như những cái cột sừng sững, như những cái ống vững chãi, đứng song song thoáng trông khó mà hình dung nổi so với thật ; mái tóc dài như đuôi ngựa, toàn cảnh mang tính kiến trúc nhiều hơn là mô tả. Từ người mẫu nào đó, tác phẩm điêu khắc của Matisse chỉ còn ghi lại sự tổng hợp táo bạo của các hình khối, của sự cân đối các tỷ lệ hình thể nhưng tất cả vẫn toát lên sự sung mãn của cơ thể con người.

Tác phẩm điêu khắc của Matisse táo bạo, mạnh mẽ, độc đáo, có một không hai trong nghệ thuật hiện đại. Việc sáng tác những phù điêu tạo cho Matisse một thế mạnh trong việc thể hiện các khối hình và

càng làm nổi bật tài năng của ông. Ở Matisse vẻ hoành tráng trong điêu khắc không thua kém gì trong hội hoạ, có khi lại có phần đậm nét hơn. Thật vậy, những bức phù điêu cũng chỉ được thể hiện trên mặt phẳng của một hình chữ nhật chỉ có hai chiều không gian song Matisse vẫn tạo được cả khối hình. Với thể tài phù điêu, ông thành công trong điêu khắc không thua kém gì trong hội hoạ.

Khoảng hai thập niên đầu thế kỷ XX, chủ nghĩa Lập thể kéo nền điêu khắc sang chiều hướng sáng tạo mới theo phong cách hình học. Những năm đó tác phẩm điêu khắc của Matisse như loạt tượng *"Các tấm lưng"* với những góc cạnh đậm nét chưa phải đã tiêu biểu cho khuynh hướng nghệ thuật tiền phong của các nhà Lập thể. Tuy nhiên sự nghiệp của ông vẫn rực rỡ, nhất là từ sau khi ông qua đời ở Cimiez năm 1954 và ảnh hưởng của ông vẫn vang dội cả trong giới hội hoạ lẫn giới điêu khắc. Các nghệ sĩ tạo hình sau ông ai cũng cảm thấy như có phong cách của ông trong tác phẩm và nguồn cảm hứng của mình.

Constantin Brancusi sau Matisse được biết đến như một nhà điêu khắc tầm cỡ. Ông sinh năm 1876 và mất năm 1957. Ông được thừa nhận như một con người có tầm nhìn Cách mạng nhất đối với nghệ thuật và có ảnh hưởng vang dội trong những năm đầu thế kỷ XX đến mức tên tuổi của ông được người

đương thời coi như đồng nghĩa với sự hiện đại : "Trái bom Brancusi" bùng nổ vào năm 1910 khi ông sáng tác những bức tượng cân xứng về hình học, nhẵn nhụi như những tấm gương với những đường cong sắc nét.

Giá trị những tác phẩm của ông được chấp nhận ngay, mặc dầu đôi khi tuy vẻ ngoài thô sơ nhưng chứa đựng một sức sống mạnh mẽ, một tài năng sáng tạo tuyệt vời. Brancusi biết giữ lại những nét đặc trưng nhất của đối tượng, đôi khi giữ lại hình bóng có chen tính trí tuệ, cả tính châm biếm mạnh mẽ. Vì vậy mà Brancusi cũng được thừa nhận như nhà điêu khắc tiền phong của trào lưu tượng trưng đầu thế kỷ, đi trước cả những nhà theo trào lưu kiến tạo hình học. Tính tổng hợp trừu tượng trong tác phẩm Brancusi, tương xứng với những sáng tạo nghệ thuật của Kandinsky trong hội hoạ, có tính trực giác nhiều hơn là xuất phát từ những lý thuyết thẩm mỹ đơn thuần, ngoài ra còn có dáng dấp của nghệ thuật phương Đông. Thật vậy, nhiều nhà điêu khắc trừu tượng hiện đại và nhiều nhà hội hoạ của trường phái cách mạng đó cũng bị lôi cuốn bởi phong cách gợi hình hoành tráng rất quen thuộc của các nghệ sĩ Tượng trưng. Do đó, từ trào lưu Tượng trưng đến trào lưu Hiện đại có tính kế thừa nhau rõ rệt. Đối với những nhà tiên phong của nghệ thuật trừu tượng, thế giới hiện thực cũng chứa đựng những điều huyền

bí ví như một bức tượng được nhiều người nhắc đến của Brancusi *"Cô Pogany"* đã thể hiện rõ ràng tính Tượng trưng hiện đại của nghệ thuật điêu khắc. Một giáo sư nổi tiếng của Trường Mỹ thuật Paris là Charles Blanc đã viết những câu như sau mà nhiều sinh viên của ông đã nhớ :

- "Nghệ sĩ có chức năng gợi lại cho ta điều lý tưởng, tức là gợi lại cho ta cái đẹp nguyên thuỷ của sự vật, phát hiện ra tính cách bất biến, cái tinh hoa nhất của sự vật".

- "Cái tinh hoa nguyên thuỷ đó là điểm xuất phát để nghệ sĩ tìm cảm hứng, Brancusi đã tìm được cái tinh hoa đó trong bức điêu khắc đầu tiên của ông "Nụ hôn" được coi là rất hiện đại sáng tác năm 1908. Hình thù của bức tượng - hay nói cho đúng hơn, thiếu hình thù - vì nó chỉ như một chiếc hộp vuông nặng và thô, nhưng lại mô tả được cái chủ yếu nhất của *"Nụ hôn"*. Đó là một phong cách sáng tác ưa chuộng đối với các nghệ sĩ phái "Dã thú" Pháp, hay phái Biểu hiện Đức và cả Picasso nữa".

Brancusi giống như nhiều nhà hội hoạ khác bạn ông, đã có thiên hướng giản đơn hoá các hình thù phức tạp khiến cho tác phẩm điêu khắc có dáng dấp của nghệ thuật châu Phi. Nhiều nhà điêu khắc đương thời cũng có phong cách tương tự mang ảnh hưởng của nghệ thuật cổ đại Hy Lạp, châu Phi, Polynésie

như Jacob Epstein (1880-1959) hay André Derain (1880-1954). Nhưng dù sao, bức tượng "Nụ hôn" của Brancusi vẫn đặc sắc hơn cả, thể hiện một trào lưu mới mẻ có dáng dấp của phong cách Rodin. Brancusi còn có bức tượng *"Giấc ngủ"* sáng tác năm 1908 cũng rất điển hình. Bức tượng khắc bằng đá, bộ mặt người ngủ rất gợi cảm. Hai năm sau Brancusi lại có tác phẩm mới *"Nàng thơ ngủ"* rất độc đáo. Các nét trên mặt người đang ngủ, rất tượng trưng cho giấc ngủ với dáng mặt trái xoan nằm ngả đã có sức khái quát và tổng hợp cao.

Brancusi đã trở thành nghệ sĩ điêu khắc thiên về tả người trong những năm từ 1908 đến 1910. Chính trong thời gian này ông xa rời chủ nghĩa tự nhiên và phong cách Rodin, nhà điêu khắc bậc thày đang già đi và đang đào tạo Brancusi thành người kế tục của mình. Brancusi giải thích sự chuyển hướng của mình như sau : "Hiện thực không phải là cái ngoại hình mà chính là cái thần của sự vật. Từ chân lý đó không phải ai cũng diễn đạt được cái thần của sự vật khi chỉ chú ý mô phỏng "cái ngoại hình của nó". Câu nói của Brancusi như một lời tuyên ngôn của nền điêu khắc cách mạng hiện đại chứa đựng cả phần nhìn thấy cũng như phần trí tuệ của tác phẩm và tính hiện thực của tác phẩm không chỉ ở phần nhìn được, sờ thấy mà còn ở tính trí tuệ của nó.

Những nét những khối, những bề mặt toát lên cái

thần của tác phẩm còn phụ thuộc ở chất liệu mà nghệ sĩ dùng để sáng tác. Việc chọn chất liệu để nặn tượng cũng là một thành tố tạo nên nghệ thuật. Chính những tác phẩm của Brancusi đã chứng minh cho điều này. Với Brancusi gỗ hay đá cẩm thạch, đá granít hay đồng đen đều có ngôn ngữ riêng của nó, có quy tắc của nó. Brancusi không tuỳ tiện chọn chất liệu. Ông nói : "Đá cẩm thạch thích hợp với sự ngưỡng mộ cuộc sống, gỗ thích hợp hơn khi muốn thể hiện sự vận động". Sự am hiểu quy luật của chất liệu giúp cho Brancusi tạo được sự hài hoà giữa nội dung và hình thức. Điều đó có thể đúng, song cũng không nên hiểu một cách cứng nhắc. Chẳng hạn ở bức tượng "Cô Pogany" Brancusi đã có nhiều phiên bản song trong thực tế bản tạc bằng đá cũng gợi cảm như đúc bằng đồng, cho nên hiệu quả do chất liệu gây ra cũng chỉ là một điều kiện tương đối. Cái chính tạo nên giá trị của tượng Brancusi là cái thần của sự vật mà Brancusi phát hiện ra và tô đậm lên cộng với chất liệu cho thêm hiệu quả.

Một bức tượng nữa của Brancusi "*Cánh chim trong không gian*" được coi là một giá trị cao của nghệ thuật điêu khắc trừu tượng được đúc bằng đồng đỏ đánh bóng. Còn bức tượng *"Ađam và Eve"* tượng trưng cho quan hệ nam nữ vĩnh cửu được tạo bằng đá vôi với khung gỗ sồi và gỗ hạt dẻ, có sức gợi cảm đặc biệt.

Phải chẳng đó là cái thần của phong cách sáng tạo hiện đại mà Brancusi đã sử dụng hài hoà ba yếu tố "ý tưởng - chất liệu - màu sắc", tạo cho tác phẩm giàu chất thơ, giàu tính tưởng tượng, gần với nghệ thuật cổ đại nguyên thủy, mà đề tài là những sự vật đời thường của thời đại chúng ta. Tác phẩm của Brancusi đã vượt khỏi phạm vi thời gian. Ngày nay giả sử ta có xếp một số tác phẩm điêu khắc của Brancusi bên cạnh một bức tượng cổ của một ngôi đền Hindou hay một bức tượng cổ Hy Lạp thì chúng cũng có giá trị tương xứng.

Đỉnh cao của sáng tạo nghệ thuật Brancusi là bức tượng "sơ sinh". Tượng chỉ là một khối đá có hình quả trứng với một vết trổ tượng trưng cho cái miệng của trẻ sơ sinh. Chỉ có thế thôi nhưng tất cả đã gợi cho ta tổng thể của sự sống trong tiếng khóc chào đời đầu tiên của con người, một biểu tượng tuyệt đối của sự bắt đầu. Một quả trứng, một mầm non và sự sinh nở đó thực sự là sự bắt đầu của sự sống, là sự sống trước khi có tri thức, là sự sống vĩnh cửu.

Cũng khó tin rằng những tảng kim loại mài nhẵn, những khối gỗ điêu khắc của Brancusi lại do cùng một bàn tay tạo nên. Bởi vì, cái này thì thể hiện một trí tuệ cao, cái kia lại gợi nên sức mạnh thô sơ có dáng dấp của điêu khắc châu Phi. Những bức tượng bằng gỗ của Brancusi còn phản ảnh nghệ thuật trang trí miền Carpathes ở Roumanie nơi quê cha

đất tổ của nghệ sĩ. Thật vậy, tác phẩm của Brancusi thể hiện được những kỳ quan của mỹ nghệ dân gian miền Balkan với những khối hình học cân đối được nhắc đi nhắc lại, gần gũi như những máy ép, những chiếc cày gỗ thô sơ của người dân quê miền đồng bằng sông Danube. Thật vậy, tác phẩm điêu khắc của Brancusi một mặt phản ánh cái dân dã, chất phác nhưng mặt khác lại thể hiện một nghệ thuật có chiều sâu, có tính tư tưởng cao. Ở đây là gỗ khắc, kia là kim loại mài nhẵn như sự gặp nhau của quá khứ và tương lai, như bản hợp ca đầy sức sống và dưới bàn tay của Brancusi, bất cứ vật liệu nào cũng đã tạo nên cái đẹp vĩnh cửu.

Brancusi còn làm rạng rỡ chỗ nền điêu khắc bằng những tác phẩm hoành tráng khác xây dựng ở quê hương ông như tượng *"Ba người"* đặt ở công viên Tirgujiu miền Tây Nam Roumanie. Bên cạnh bức tượng *"Cửa mở vào nụ hôn"* và bức *"Chiếc bàn im lặng"* có một bức tượng *"Chiếc cột cao đến vô cùng"* cao 29m đứng sừng sững trên nền trời. Thời đó không ai hiểu ý nghĩa của những biểu tượng đó. Mãi về sau cho đến những năm 60 của thế kỷ này giá trị những biểu tượng Brancusi mới được khai thác, được coi như thành tựu lớn vào bậc nhất của nền điêu khắc hiện đại vào buổi bình minh của thế kỷ XX.

Tầm cao của Brancusi đã được một nhà điêu khắc nữ người Anh Barbara Hepworth, mô tả trong dịp

bà đến thăm xưởng điêu khắc của ông năm 1932. Câu chuyện kể của bà đã gợi lại cho ta cuộc đời nghệ thuật của Brancusi, sự đam mê và sự cống hiến của ông cho nghệ thuật điêu khắc. Kể cả cuộc đời giản dị của ông thông qua những nhân vật bình thường đã thể hiện những giá trị nhân văn to lớn.

Hãy nghe một đoạn kể của bà Barbara Hepwoth :

"Trong xưởng của Brancusi, tôi đã phát hiện ra một tình cảm kỳ lạ của sự vĩnh cửu thông qua chất liệu đá và bụi đá. Thật khó có thể nói được cái gì cụ thể qua một vài dòng. Sự giản dị và cao đẹp của nghệ sĩ, tinh thần xả thân của ông cho nghệ thuật, đã thể hiện rõ trong một xưởng điêu khắc chứa đầy đá, với những phác họa, những hình thù cổ điển, với bụi và mảnh vụn đá ngập đầy nền nhà, những bức tượng đứng im lặng, nhiều bức còn dang dở, nhiều bức trên đường hoàn thiện, tất cả đều nói lên sự đam mê và lao động hết mình của nghệ sĩ đang cố gắng thể hiện những cảm hứng đầy sáng tạo của mình trên những tảng đá cẩm thạch, những mảnh đồng thau hay những tảng gỗ. Tự nhiên tôi thấy mình nhỏ bé hẳn đi trước sức mạnh của Brancusi và trước sự đam mê của ông với các vật liệu. Tất cả những gì tôi nhìn thấy đều rõ lên sự hài hoà giữa những tác phẩm còn dang dở hay đã hoàn thành, xếp thành hàng bên 4 bức tường trong căn phòng. Và cũng trong tất cả những cảnh vật đó sáng lên

tính nhân văn chói lọi, như những phẩm chất đích thực của các hình thù.

Đối với tôi, sinh ra trong một xứ phía Bắc mà nền điêu khắc mới chỉ hướng về những tượng đài kỷ niệm những người đã khuất, thì đây là điều hạnh phúc cho tôi được thấy tác phẩm, được thấy con người đang tạo nên niềm vui cuộc sống bằng những hình thù do ông tạo ra tự nhiên và bình dị như cuộc đời thực vậy..."

*

* *

Thời kỳ của trào lưu Tượng trưng, nền điêu khắc cũng có nhiều tác phẩm giàu sức cảm nghĩ, tuy nhiên so với hội họa có phần ít sắc sảo hơn.

Nhiều tác phẩm điêu khắc giàu tính tượng trưng có giá trị, xuất hiện trong thời kỳ trước và sau thế giới đại chiến thứ nhất (1914-1918), nổi lên trước hết ở các nghệ sĩ Đức.

Có thể kể Kathe Kollwitz Ernst Barlach hay Wilhelm Lehmbruck đã tạo dáng khá sắc sảo những hình thù nói lên nỗi đau và sự lo âu của nước Đức trước và sau chiến tranh. Bức phù điêu bằng đồng của Kathe Kollwitz đặt trên mộ của nghệ sĩ có ghi *"Yên nghỉ"* sáng tác năm 1936 đầy sức gợi cảm. Có

lẽ con người chỉ có thể yên nghỉ sau khi ra đi vào cõi vĩnh hằng. Hay như bức tượng *"Người đàn bà quỳ"* sáng tác năm 1911 của Wilhelm Lehmbruck, bức tượng *"Người ngồi hát"* của Ernst Barlach sáng tác năm 1928 vừa mạnh mẽ, vừa gợi cảm nói lên nỗi âu lo, tang tóc của đất nước. Nhiều danh họa khác đương thời như Klee, Kokoschka, Marc và Feininger (xem ở phần Hội hoạ) cũng đồng thời là các nhà điêu khắc nổi tiếng về những đề tài trên.

Tranh khắc gỗ cũng là sở trường của các nhà điêu khắc Tượng trưng trong đó những nghệ sĩ thuộc nhóm "Ngựa xanh" hay nhóm "Cái cầu" đã đi hàng đầu. Edward Munch vừa là nhà hội họa vừa là bậc thầy của nghệ thuật khắc gỗ bằng dụng cụ thô sơ. Nhà phê bình nghệ thuật Hartlaub đã viết : "Chiếc kéo của Munch đã làm sống lại nghệ thuật thời Phục hưng và đã biến những mảnh gỗ thô sơ thành vật thể có tiếng nói riêng hoang dã".

Phong trào Tượng trưng trong hội họa cũng như trong điêu khắc thời kỳ đó, do giá trị hiện thực của nó, đã bị bọn quốc xã Đức với Chính quyền Hítler đàn áp mạnh mẽ. Nhiều nhà điêu khắc và hội họa Đức lúc đó đã phải lánh nạn sang nhiều nước châu Âu và châu Mỹ.

Tiếp theo trường pháp Biểu hiện, nghệ thuật Lập thể và Trừu tượng trong hội họa và điêu khắc đã có nhiều tiếng vang khuấy động một thời.

Những tác phẩm điêu khắc Lập thể và Trừu tượng đầu tiên xuất hiện với Picasso. Năm 1909, Picasso có bức tượng *"Đầu người đàn bà"* nổi bật những mặt phẳng hình học của chủ nghĩa Lập thể trong nghệ thuật của không gian ba chiều. Người ta coi đó là bước khởi đầu của sự tìm tòi Lập thể trong điêu khắc mà Picasso là người tạo lập để sau đó ông đã đưa nghệ thuật điêu khắc đi sâu vào khuynh hướng trừu tượng. Tiêu biểu cho khuynh hướng trừu tượng này ở Picasso là tác phẩm *"Cây đàn vĩ cầm và cái chai trên bàn"* sáng tác khoảng năm 1915-1916. Bức tượng không dùng những chất liệu truyền thống như đồng hay đá mà thay vào đó nghệ sĩ dùng gỗ sơn, dùng cả những mẩu dây thép làm vật tượng trưng cho cây đàn vĩ cầm. Những sợi dây, căng trên mặt gỗ mầu vàng, đó là linh hồn của nhạc cụ, thêm vào đó có hình chữ S khắc trên khung chính, khiến người ta thấy rõ sự phân tích tinh tế của các hình thù muốn mô tả. Cấu tạo toàn bộ của tác phẩm thật trừu tượng nhưng ai cũng có thể tưởng tượng được những đặc trưng cơ bản của cây đàn vĩ cầm. Hiển nhiên, nghệ thuật Lập thể trong điêu khắc là ở chỗ đó. Thay bằng màu sắc tượng trưng thường dùng trong hội họa, Picasso đã dùng các khối hình.

Sáng tạo táo bạo của Picasso được các nhà điêu khắc đương thời khâm phục là thay vì dùng các chất liệu truyền thống trong điêu khắc như đất nung, đá,

gỗ, Picasso đã dùng những vật liệu rất thông thường như mẩu dây sắt, mảnh gỗ mỏng, những mảnh kim loại cùng với các vật liệu truyền thống. Một học trò của Picasso làm trợ lý cho ông và sau này cũng trở thành nhà điêu khắc nổi tiếng là Julio Gonzalez, cũng là người Tây Ban Nha đã coi sáng tạo đó là có một không hai, có ảnh hưởng cực kỳ to lớn trong giới điêu khắc và đã mở ra con đường rộng rãi cho những sáng tạo trong ngành nghệ thuật này.

Thật vậy, phong cách điêu khắc Lập thể Picasso đã được nhiều nghệ sĩ hưởng ứng và phát huy. Trong số đó có cả những nghệ sĩ tầm cỡ như Archipenko gốc Nga (1886-1964) và Jacques Lipchitz (1891-1973) gốc Ba Lan. Chẳng hạn bức tượng đá *"Người đàn bà ngồi"* của Anchipenko với các mặt lồi lõm hài hoà đã được coi là một mẫu mực của điêu khắc Lập thể về mặt hình sáng và không gian. Bằng một nét cong mô tả đầu người đàn bà với một lỗ hổng tạo không gian cho hình dáng và những đường nét đơn sơ nhưng gợi nên được một cơ thể viên mãn trong tư thế ngồi, bức tượng của Archipenko cũng là một sự tìm tòi mới đáng kể gây được nhiều ảnh hưởng vang dội.

Bức tượng khác nữa của Archipenko không kém phần độc đáo là bức *"Medrano II"* nửa trừu tượng bằng gỗ sơn, kim loại có cả thủy tinh khá sinh động. Đó là một người đàn bà có một dáng vẻ kiểu cách, đanh đá. Bức tượng tạo dựng bằng cách gá lắp và

dán các bộ phận với nhau có ấn tượng về trang trí nhiều hơn là sự tổng hợp các mặt của không gian thuần tuý, như của các nhà điêu khắc Lập thể khác: Lipchitz, Duchamp Villon và kể cả Picasso.

Jacques Lipchitz trước khi bước vào con đường Lập thể cuối năm 1914, tên tuổi còn mờ nhạt với những tác phẩm điêu khắc nặng tính trang trí, có phần kiểu cách. Chỉ đến khi kết bạn với Juan Gris và tình bạn của hai người gắn bó mật thiết cho đến năm 1919, ông mới chuyển hướng theo phong cách Juan Gris, muốn tạo nên một nghệ thuật hiện thực nhưng trừu tượng và khái quát.

Juan Gris đã từng nói như một tuyên ngôn cho phong cách của mình : "Tôi muốn cụ thể hóa những cái trừu tượng, muốn đi từ cái chung đến cái riêng, có nghĩa là tôi sẽ đi từ một sự trừu tượng để tới một cái hiện thực. Tôi muốn nghệ thuật của tôi là một nghệ thuật tổng hợp, một nghệ thuật diễn dịch..."

Juan Gris lại viết : "Cézanne từ một cái chai tạo nên một hình ống, tôi từ hình ống tạo nên một cái chai, một cái chai nào đó. Cézanne đi tới một sự kiến trúc còn tôi từ sự kiến trúc mà đi, tôi sắp xếp màu sắc đến khi chúng trở thành các vật thể".

Nghệ thuật điêu khắc theo Lipchitz là "thay màu sắc bằng các khối". Tượng của Lipchitz thường có khối hình khỏe, duyên dáng, gợi nên cái đồ sộ. Chẳng

hạn bức tượng đá đầy tính lập thể *"Người đàn bà"* có nhiều hình thù đồng dạng, như quyện lấy nhau một cách hài hoà, tịnh tiến có khác với Archipenko thích tạo những mặt cong lồi lõm.

Một nhà điêu khắc Lập thể có tiếng nữa là Henri Laurens (1885-1954) có phong cách gần với Lipchitz trong việc tạo hình, không quá câu nệ về mặt hình học. Ông sáng tác nhiều trong những năm 1930. Nhưng ngay từ năm 1914, ông đã có những tác phẩm lập thể rất đáng chú ý. Người ta thích bức điêu khắc *"Cây đàn guitare"* của ông cấu tạo bằng những mảnh kẽm sơn nhiều màu. Bạn đồng nghiệp đương thời cho rằng tác phẩm này đã đưa Henri Laurens vào vị trí người dẫn đường cho nền điêu khắc trừu tượng.

"Cây đàn guitare" có dụng ý thể hiện không gian nhiều hơn là dụng công điêu khắc ở chỗ : Những mảnh tôn sắp xếp theo nhiều lớp như có cận cảnh, có viễn cảnh, có mặt phẳng ngang cùng với những mặt đứng, mặt nghiêng trong đó nổi bật lên một vài đường cong, một vài nét ngang gợi cho ta đặc trưng của cây đàn ghi ta. Tác phẩm của Laurens có dáng dấp Picasso trong bức tượng *"Cái chai và cây vĩ cầm"* đã được nói ở đoạn trên.

Một nhà điêu khắc lớn nữa là Raymond Duchamp Villen (1876-1918) em của hai danh họa Marcel Duchamp và Jacques Villon, được coi là một ngôi sao sáng của nền điêu khắc Lập thể.

Duchamp Villon sáng danh với bức tượng nổi tiếng *"Con ngựa lớn"*, bằng ngôn ngữ Lập thể đã mô tả tài tình hình tượng con ngựa trong những thiên anh hùng ca. *"Con ngựa lớn"* như sự đánh giá của các nhà nghệ thuật tạp hình đương thời, là sự thành công đáng kinh ngạc của ngôn ngữ tượng trưng trong điêu khắc.

Người ta thấy bức tượng có sự khái quát đầy đủ cái gì đó vừa có tính chất của máy móc, vừa có tính chất của một sinh vật, của khối lượng, của biểu tượng khiến cho người ta có thể liên tưởng tới nhiều điều: một hiệp sĩ đang cố ghìm con vật lại với sức mạnh của máy móc hơn là của con người. Phải chăng Duchamp Villon đã thấy hình tượng của máy móc trong những tranh của người anh là Marcel Duchamp và của những người bạn khác của ông như Francis Picabia và Fernand Légar nên đã nảy ra cảm hứng khi làm tượng *"Con ngựa lớn"*.

Thật vậy, ngắm kỹ bức tượng, móng chân trước của con ngựa như một cái cần chuyển lực trong động cơ, hai lỗ mũi con ngựa gợi hình ảnh của hộp bôi trơn cho máy, đầu và cổ ngựa gợi biểu tượng của bình khí động học của động cơ thay cho năng lượng của con vật... Con ngựa trong dáng đang bị ghìm lại mà không thấy người kỵ sĩ ở đâu. Bức tượng *"Con ngựa lớn"* được coi là một trong những đỉnh cao của điêu khắc "Lập thể".

Bối cảnh lịch sử của các trào lưu nghệ thuật tạo hình đầu thế kỷ XX là cuộc cách mạng kỹ thuật trong đó cuộc cách mạng động lực của cơ giới đã thu hút sự say mê của biết bao nghệ sĩ. Chính trong bối cảnh đó, ta thấy xuất hiện trào lưu Lập thể của hội họa và điêu khắc. Các nghệ sĩ tạo hình đương thời thấy cần thiết phải có sự ra đời của một nghệ thuật mới vươn tới tương lai. Chủ nghĩa vị lai trong nghệ thuật phát sinh từ đó, vào đầu thế kỷ XX muốn làm mờ những truyền thống mỹ học cũ để thay vào đó một phong cách thể hiện hiện đại cả về kỹ thuật lẫn đề tài. Nhóm họa sĩ Vị lai có tuyên ngôn riêng mà người đề xuất là nhóm các nhà hội họa Ý nổi tiếng như Balls, Boccioni, Carra, Severini, Luigi Russolo. Chủ nghĩa Vị lai thực chất là sự cường điệu của chủ nghĩa Tượng trưng và sự báo hiệu của chủ nghĩa Đa đa. Chủ nghĩa Vị lai mượn kỹ thuật của Lập thể để tô đậm hình dáng, nhịp điệu, màu sắc và ánh sáng, tạo nên cảm giác năng động của tâm hồn trước thế giới hiện thực.

Những người Vị lai chủ trương : Coi khinh mọi sự bắt chước ; chống lại sự "chuyên chính" của các khái niệm "hài hoà" "cân đối" vì chúng mà người ta phủ định giá trị các tác phẩm của Rembrandt, của Goya và của Rodin ; chống những đường mòn phê bình nghệ thuật vô bổ nếu không muốn nói là có hại; gạt bỏ những đề tài cũ kỹ thay vào đó những đề tài của

thời đại sắt thép, của niềm tự hào, của nhịp sống và tốc độ; trân trọng mọi cái mới không được phỉ báng chúng; đổi mới hội họa và điêu khắc như người ta đã ca ngợi thơ tự do và cuộc cách mạng trong âm nhạc ; tạo cảm giác năng động, đem lại cho tác phẩm sự vận động và ánh sáng v.v...

Đó là nội dung cơ bản của tuyên ngôn Vị lai. Boccioni là nhà điêu khắc nổi tiếng nhất. Ông cho rằng nặn tượng cũng phải thể hiện sự vận động và sự năng động của thế giới hiện đại và phản ảnh trong không gian cái diệu kỳ của máy móc. Những tác phẩm điêu khắc của ông giàu sức tưởng tượng, rất năng động tạo cho ta cảm giác chuyển động với tốc độ lớn của sự vật. Ông phát huy óc sáng tạo của Picasso, dùng trong điêu khắc cả những mảnh gỗ và kim loại để dễ thể hiện cái tĩnh và cái động.

Ông phác họa các bức tượng của mình bằng thạch cao rồi đúc lại bằng đồng hoặc kim loại khác. Bức tượng của ông "Sự phát triển của một cái chai trong không gian" khá độc đáo. Tất cả mọi chi tiết đều được cấu tạo với những hình lõm như sự vật đều mở lòng mở ruột ra với ánh sáng. Cái chai đặt trên một cái đế nghiêng làm nền, được phân tích bằng nhiều mặt phẳng, phô bày cái bên trong của mình ra từ phía dưới nhiều góc cạnh. Người ta thấy như các khối hình cũng chuyển động qua các mặt cắt nổi bật trong không gian. Một tác phẩm khác nữa rất tiêu

biểu cho nền nghệ thuật Vị lai cũng là của Boccioni. Đó lả bức tượng "Những hình dáng duy nhất trong sự liên tục của không gian". Tên bức tượng nói lên dụng ý của tác giả muốn gợi lên biểu tượng của sức mạnh và tốc độ. Thật vậy, đây là hình dáng của một con người tráng kiện, gân guốc, phải đoán ra hơn là nhìn thấy với sự năng động phi thường với những nếp áo quần như những cánh bay trong bầu trời lộng gió.

Đó là tư duy cơ giới của những người Vị lai mà Boocioni là người đi đầu. Đó là bức tượng con Người - Máy - Chuyển động mà Boocioni muốn thể hiện.

Có người nói không ngoa rằng đối với những người Vị lai chủ nghĩa phát xít với tính năng động của nó, với tính cách dựa trên sức mạnh của kỹ thuật và máy móc của nó, một thời có sức hấp dẫn nhất định. Và vì thế mà cũng dễ hiểu khi nhà thơ Marinetti đã có thời đứng trong hàng ngũ của Mussolini, khi ông này chưa trở thành nhà độc tài.

Thời kỳ giữa hai cuộc chiến tranh thế giới đã có nhiều nhà điêu khắc có phong cách hiện đại như Brancusi như đã trình bày ở phần trên và một số đông khác ngả về trào lưu Siêu thực như Giacometti, Arp và Ernst (đồng thời cũng là các danh hoạ).

Cần nói thêm đến một người (phần trên đã có dịp nhắc đến) là Julio Gonzales (1876-1942).

Julio Gonzales vừa là đồng hương vừa là trợ lý kỹ thuật của Picasso, trong nhiều năm đã gắn bó với Picasso trong kỹ thuật điêu khắc lắp ghép. Nói điêu khắc lắp ghép là chỉ sự sáng tạo trước hết của Picasso, thực chất là việc gắn các mảnh kim loại với nhau thành tác phẩm, nghĩa là dùng công nghệ hiện đại nhiều hơn là các phương pháp cổ truyền. Dần dà Julio Gonzales đã phát huy mạnh kỹ thuật đó và đã giữ một vai trò quan trọng trong nền điêu khắc hiện đại, tổng hợp được những tinh hoa của cả nghệ thuật lập thể, nghệ thuật trừu tượng và nghệ thuật siêu thực trong một phong cách mới, được thế hệ các nhà điêu khắc sau chiến tranh rất ngưỡng mộ và kế tục.

Gonzales say mê với chất liệu sắt thép. Có lẽ đây cũng là một năng khiếu gia truyền. Cha ông là nhà điêu khắc trang trí, cả gia đình ông gồm những nghệ nhân về đúc đồng, về luyện thép và nghề rèn, có tài năng vào loại tầm cỡ ở nước Tây Ban Nha. Sự đam mê với nghề rèn sắt thép đã ăn sâu trong dòng máu Gonzales như một truyền thống hiếm có. Gonzales đã viết như sau : "Thời đại sắt thép đã bắt đầu từ nhiều thế kỷ. Xưa kia người ta dùng thép để rèn các đồ vật trang sức, kể cả vũ khí. Ngày nay, người ta dùng sắt thép trong công nghệ. Đã đến lúc chúng ta không nên biến thứ kim loại này thành thứ vũ khí giết người hay chỉ dùng nó để sản xuất công cụ cho

nền kỹ thuật cơ giới hiện đại. Ngày nay phải mở rộng cửa cho thứ kim loại này và chuyển nó vào bàn tay khéo léo và hiền hoà của các nghệ sĩ".

Năng khiếu gia truyền về nghề sắt thép của Gonzales vào đầu những năm 90 đã gặp sự sáng tạo của Picasso nên có đất phát huy. Là học trò của Picasso, thường giúp thầy trong việc hàn sắt, dần dà Gonzales tự mình tạo lập được một phong cách riêng. Ông có biệt tài trong việc tạo dựng những mảng không gian và những khoảng cách giữa các hình thù đầy gợi cảm trong tác phẩm điêu khắc. Ông để ra khoảng 12 năm trời lao động miệt mài với những mảnh sắt và đã có những cống hiến không nhỏ cho nghệ thuật hiện đại.

Bức tượng *"Người đàn bà đội mũ đứng trước gương"* Gonzales dựng năm 1936 có ngôn ngữ điêu khắc rất gần với các hình thù thể hiện trong tranh Picasso. Dần dà, mặc dầu Picasso là người thầy dạy nghề cho Gonzales trong các tác phẩm điêu khắc lắp ghép nhưng Gonzales đã phát huy tài năng của mình và vượt thầy trên một số phương diện. Ngay năm sau, 1937, trong phòng triển lãm nghệ thuật tạo hình Tây Ban Nha ở Paris đã có những tác phẩm điêu khắc nổi tiếng của Gonzales, theo phong cách độc lập có thể sách với tầm cỡ tranh tượng của Picasso và Miró.

Tác phẩm điêu khắc của Gonzales có thể lấy được đề tài từ những nỗi khổ của cuộc nội chiến. Những hình tượng được thể hiện giầu tính nhân văn hơn nhiều những tác phẩm trừu tượng của ông trước kia, gợi nên được nỗi lo âu như trong những cơn ác mộng của con người mà người ta thường gặp trong các tác phẩm siêu thực, đặc biệt của Picasso. Tác phẩm của Gonzales gợi tình và gợi cảm, thường vẫn bằng kỹ thuật sở trường là lắp ghép kim loại. Một bức tượng khá nổi tiếng theo phong cách này là "Montserrat". "Montserrat" là tên một ngọn núi ở vùng Đông Bắc Tây Ban Nha. "Montserrat" thể hiện một người phụ nữ nông dân nét mặt cương nghị, tay trái bế đứa con nhỏ, tay phải cầm lưỡi liềm.

"Montserrat" tượng trưng cho ý chí kháng chiến kiên cường của nhân dân Tây Ban Nha chống lại sự xâm lược và can thiệp cực kỳ thô bạo của chủ nghĩa phát xít Đức - Ý.

Cùng phong cách và kỹ thuật điêu khắc với Picasso và Gonzales cần phải nhắc đến nhà điêu khắc Lập thể người Ba Lan Jacques Lipchitz đã có đề cập ở phần trên.

Lipchitz cũng đã đạt đỉnh cao của nghệ thuật điêu khắc trong việc sắp xếp, lắp ghép các mảnh kim loại để tạo thành những hình khối nhiều khi kiên cố với dáng vẻ hoành tráng trong không gian, lại mang tính

chất Lập thể. Tính Lập thể trong các tác phẩm của Lipchitz đã có những biến dạng mới bằng những hình thẳng đứng hoặc mặt phẳng, nhưng dù sao, Lipchitz vẫn là nhà điêu khắc Lập thể. Trong những năm 20 đầu thế kỷ, Lipchitz có phong cách khá cởi mở trong việc mô tả không gian bằng những mảng, những khối, những khoảng trống. Vật thể điêu khắc trông như trong suốt, có thể hình dung được mọi chi tiết quan trọng. Tác phẩm của Lipchitz thường nhỏ, cao lắm cũng không vượt quá 65 cm. Thời gian sau, phong cách của ông hài hoà hơn với những đường nét uốn sóng, gợi cảm mạnh như trong nghệ thuật Ba-rô-cơ.

Một bức tượng gây ấn tượng mạnh, có tính tượng trưng cao của Lipchitz là bức *"Mẹ và con"* thể hiện nỗi lo âu trước những bất lực trong những năm chiến tranh. Xem bức tượng, trước hết ta thấy đó là những hình khối kỳ lạ, cường điệu quá độ nhưng lại có một cái gì đó tối tăm, u uất qua thân người đàn bà mất cả chân, chỉ còn đôi tay cụt giơ lên trời. Lại có thể tưởng tượng ra một hình ảnh khác của bức tượng. Tâm thân tàn phế của người đàn bà giống như đầu một con bò tót mà hai tay cụt giơ lên trời là cặp sừng và hai vú là hai con mắt dữ tợn của con thú.

Bức tượng đã vật chất hóa một cách tài tình những suy nghĩ, những xúc cảm và cái nhìn của nhà điêu khắc trước thực tế chiến tranh. Lipchitz kể lại rằng,

có một đêm mưa, ông nghẹ thấy một giọng hát du dương. Nhìn qua cửa sổ, ông thấy một người phụ nữ hành khất cụt cả hai chân vẫn ngồi cao giọng hát trong mưa. Hình ảnh đó khắc sâu vào tâm trí ông không thể phai mờ khiến ông liên tưởng tới một thần thoại Hy Lạp kể về thần Zeus (Dớt) dưới dạng một con bò tót đã xóa bỏ một phần trái đất. Cảm hứng ấy đã thúc đẩy ông tạo nên bức tượng "Mẹ và con" như tượng trưng cho thảm cảnh của cựu lục địa chìm trong đêm và sương mù nhưng không thể khuất phục.

Giữa hai cuộc chiến, nền điêu khắc dưới ảnh hưởng của chủ nghĩa Lập thể, chủ nghĩa Kiến tạo, chủ nghĩa Siêu thực, của phong cách Brancusi ngày càng đi sâu vào trừu tượng. Xu hướng trừu tượng thể hiện rõ nữa trong những tác phẩm của Arp, nhà hội họa kiêm điêu khắc Pháp theo chủ nghĩa Trừu tượng và Siêu thực, sở trường dùng những hình thù, đường nét hình học để thể hiện cảm xúc. Xu hướng đó cũng còn thể hiện trong tác phẩm của một số nhà hội hoạ và điêu khắc Nga thời kỳ Cách mạng Tháng 10, với cái nhìn không tưởng, bằng ngôn ngữ nghệ thuật Trừu tượng đã phác họa ra những cảnh hoành tráng của một thế giới mới mà họ cho rằng khoa học, kỹ thuật, tiến bộ xã hội và sự bình đẳng của con người sẽ có những khả năng vô tận để phát triển. Thời Cách mạng Tháng 10 ở Nga, chính quyền Xô viết chủ trương khuynh hướng nghệ thuật hiện thực xã

hội chủ nghĩa.

Antoine Pevsner (1886-1962) nhà hội hoạ và điêu khắc gốc Nga, rời Nga sang Pháp khoảng năm 1922.

Em trai Pevsner là Naum Gabo (1890-1977) cũng khoảng năm 1922 rời Nga sang Mỹ.

Hai anh em Pevsner và Naum Gabo đã từng có phòng trưng bày nghệ thuật hội họa và điêu khắc ở Nga năm 1920. Sau khi rời nước Nga, họ hoạt động nghệ thuật ở Paris, Luân Đôn và ở Mỹ, có tiếng tăm lớn trong giới nghệ sĩ phương Tây.

Naum Gabo truyền bá phong cách kiến tạo trước hết ở Anh mà ông có thời gian làm việc ở đó khoảng 1935, rồi ở Mỹ mà ông sống từ năm 1947. Khi có sự ra đời của chất dẻo tổng hợp, ông đã dùng làm chất liệu hoặc bằng nhựa cứng, hoặc bằng những sợi tổng hợp quấn xung quanh những mặt phẳng để tạo thành những tác phẩm điêu khắc. Từ năm 1954, Naum Gabo lại sở trường về dùng kim loại và đã tạo được những công trình điêu khắc kiểu "Kiến tạo" hoành tráng chẳng hạn như tượng đài khổng lồ giàu chất trừu tượng đặt ngoài trời trước những cửa hàng lớn ở Bijenkorf ở Rotterdam. Bức tượng đài cao như một toà nhà 5 tầng đế bằng đá, khung thép nối với nhau bằng những sợi đồng đỏ đứng sừng sững.

Người anh của Gabo là Antoine Pevsner sở trường về chất liệu kim loại, chủ yếu là đồng đỏ. Pevsner

cho rằng chất liệu đồng đỏ có nhiều lợi thế trong việc phản chiếu ánh sáng và dễ làm nổi bật những mặt phẳng và những khối hơn là chất dẻo như Naum Gabo hay dùng. Bức tượng *"Sự kiến tạo trong quả trứng"* của Antoine Pevsner sáng tác năm 1948 cao 71 cm gây được nhiều sự chú ý của công chúng yêu nghệ thuật. Bức tượng về tổng thể có hình quả trứng, là tổng hợp nhiều mặt lồi, lõm. Ánh sáng phản chiếu trên mặt kim loại luôn óng ánh như có sự chuyển động bên trong của một sức sống đang nảy mầm và phát triển, gợi khái niệm của tế bào, của sự thống nhất hiện lên trong vũ trụ bao la...

Mỗi người có con đường riêng của mình trong sáng tác. Hai anh em Pevsner và Gabo tiếp tục phát triển những ý tưởng kiến tạo trong điêu khắc, tìm tòi để xác định khái niệm về không gian như là một nhân tố cơ bản của các hình thù và thể hiện chúng bằng các chất liệu mới hoặc bằng các phương tiện công nghệ trong điêu khắc.

Giữa những năm 30 của thế kỷ này lại xuất hiện một nhà điêu khắc có tầm cỡ quốc tế, đó là Henry Moore, một người Anh sinh năm 1898. Đại diện cho nền nghệ thuật hiện đại. Henry Moore kết tinh được cả những chủ nghĩa Siêu thực và chủ nghĩa Trừu tượng để có một phong cách riêng. Trên thực tế, Moore thuộc cả hai trường phái. Năm 1937, ông cộng tác với nhóm Gabo và Ben Nicholson ở Londres vẽ

theo phong cách trừu tượng, năm sau ông lại tham gia cuộc triển lãm quốc tế của nghệ thuật Siêu thực. Tác phẩm của ông về những hình "hữu cơ" với những lỗ trống và những chỗ lồi lõm có dáng dấp của trí tưởng tượng của Picasso trước năm 1930 hoặc đầu óc cụ thể hóa Arp. Tuy nhiên, ngay cả khi mô tả những cái gì đã tàn tạ, đã mất hết sinh khí thì từ tác phẩm của Henry Moore vẫn toát lên một sức sống động sâu thẳm của tâm linh. Moore thể hiện phong cách cá nhân của mình trong sự chú ý tìm tòi những yếu tố nội tâm giàu cả chất Siêu thực lẫn chất Trừu tượng. Phong cách cá nhân của Moore còn mang tính biểu hiện dịu dàng của truyền thống lãng mạn của dân tộc Anh. Ngoài ra Moore còn chịu ảnh hưởng của một số nền văn hóa nguyên thuỷ, đặc biệt là của các sắc tộc miền Mexico, Colombie thường khắc họa hình ảnh di hài của những con người làm vật hy sinh cho thần linh. Moore thiên về diễn tả những cảnh nguyên thuỷ đó chứ ít quan tâm thể hiện những hình thù tự nhiên, ngay cả những xương cốt, hình hài, những khối đá tảng bị thời gian làm xói mòn mà Picasso thường chọn làm đề tài cũng không cuốn hút cảm hứng của Moore. Chính ở điều đó mà phong cách Siêu thực của Moore mang nặng tính nhân văn.

Trong những đề tài mà Henry Moore chọn, ông thích thể hiện những hình thù phụ nữ nằm. Bức

tượng *"Hình người đàn bà nằm"* là một ví dụ tiêu biểu. Ông đã có nhiều tìm tòi để thể hiện đề tài này nhiều năm bằng gỗ, bằng đồng đỏ, bằng đá. Thân người nằm được diễn đạt bằng một loạt hài hoà các hình, các khoảng trống tạo nên bóng dáng một người đàn bà nằm với tất cả các thành tố bên trong cơ thể. Henry Moore thường chọn đề tài về người đàn bà không phải không có cớ. Trong đời nghệ thuật của mình, ông luôn có cảm hứng về hình ảnh người Mẹ cũng là một hình tượng mà từ cổ đại các nghệ sĩ vẫn thường rất thận trọng và có nhiều tìm tòi để thể hiện. Bức tượng *"Hình người đàn bà nằm"* khá độc đáo, những chi tiết nổi bật, mô tả khá chính xác bản chất của hình thể phụ nữ. Cặp đùi, xương chậu, bộ ngực của người Mẹ vĩnh hằng thể hiện qua những khối, những khoảng trống và tư thế của dáng nằm trong không gian. Moore giải thích : "Những khoảng trống nối liền các góc cạnh của cơ thể là để làm nổi bật hình ảnh của không gian ba chiều. Một hốc trống là một điều bí ẩn, cũng như trong thiên nhiên, mỗi hốc trống trên sườn đồi hay vách đá đều chứa đựng rất nhiều bí ẩn trong quá trình nó được tạo thành qua thời gian, năm tháng".

Từ trong chiến tranh, Moore đã chứng kiến nhiều cảnh xúc động, chẳng hạn cảnh người người chen chúc nhau trú ẩn đêm ngày trong các đường xe điện ngầm, những cảnh mất mát, chết chóc mà số phận

không từ một ai. Cũng chính vì thế mà Moore lại nghĩ đến những người mẹ, những người con, những nạn nhân đáng chú ý nhất của chiến tranh và ông đã có một tác phẩm mới. "Madone và đứa con" đặt ở nhà thờ Matthew ở Northampton. Nhiều tác phẩm điêu khắc của ông đã được trưng bày ở Viện Bảo tàng nghệ thuật hiện đại ở New York và năm 1946, Moore được vinh dự nhận phần thưởng lớn về điêu khắc ở Venise.

Moore còn quan tâm thể hiện nhiều đề tài khác về chiến tranh. Chẳng hạn ông còn có bức tượng *"Năng lượng hạt nhân"* bằng đồng hiện đặt ở Viện khoa học hạt nhân Trường Đại học Tổng hợp Chicago giàu chất suy tư. Ông còn có rất nhiều tượng đồng khác sáng tác theo đơn đặt hàng của nhiều nơi, trong số đó nhiều bức tượng học trò ông đúc lại, phóng đại lên gấp nhiều lần thành những tượng đài hoành tráng.

Moore đã được coi như nhà điêu khắc cuối cùng của thế hệ các nhà điêu khắc châu Âu trải qua nhiều trường phái nghệ thuật từ Lập thể đến Siêu thực và Trừu tượng và có ảnh hưởng không nhỏ tới thế hệ các nghệ sĩ tạo hình của thời đại hiện nay, thời đại của khoa học, của cơ khí, của sự phát minh ra nhiều chất liệu mới mở đường cho những tìm tòi mới.

Cuộc chiến tranh thế giới lần thứ hai kết thúc

cũng mở ra một kỷ nguyên mới cho nghệ thuật tạo hình ở châu Âu.

Các nghệ sĩ mới thế hệ trẻ trong các lĩnh vực hội họa, điêu khắc tìm cách phục hồi và phát huy mọi phong cách tinh hoa nhất của các bậc nghệ sĩ tiền bối trong các trào lưu nghệ thuật trước chiến tranh. Người ta tìm cách khắc phục không khí tuyệt vọng của thời chiến còn dư âm lại...

MỤC LỤC

- Lời giới thiệu 5
- Lời nói đầu 7

PHẦN I : HỘI HOẠ 17

- Trào lưu HẬU ẤN TƯỢNG - phép biện chứng của cấu trúc hình thể 19
- Hội hoạ Tượng trưng và Nghệ thuật mới 53
- Chủ nghĩa biểu hiện 87
- Chủ nghĩa Lập thể và nghệ thuật Trừu tượng 123
- Chủ nghĩa Đa đa - Những người Siêu thực 154

PHẦN II : ĐIÊU KHẮC 215

BÌA TRƯỚC

- Hàng trên (trái) : Modigliani - *Đầu người* - 1911
- Hàng trên (phải) : Alan Davie - *Rồng huyền bí* - 1970
- Hàng dưới (trái) : Allen Jones - *Sự liên hợp hoàn hảo*
- Hàng dưới (giữa) : David Salle - *Linh hồn của thời gian*
- Hàng dưới (phải) : Lempica - *Chân dung bà* - 1930

1

2

1. RENOIR • ***Vũ trường Mouliu de la Galette*** • *1876.*
2. RENOIR • ***Bữa ăn của những người đi trên ca nô*** • *1881.*

3

4

5

6

*3. MANET • **Bữa ăn trên cỏ** • 1863.*
*4. SEURAT • **Chiều chủ nhật trên đảo.***
*5. SEURAT • **Rạp xiếc** • 1890-1891.*
*6. MONET • **Ấn tượng mặt trời mọc.***

7

8

9

10

7. CEZANNE • *Những bà đang tắm* • 1898 - 1905
8. CEZANNE • *Tĩnh vật*
9. CEZANNE • *Núi S^te Victoire* • 1904
10. BONNARD • *Buổng ăn trông ra vườn* • 1934

11

13

12

*11. BONNARD • **Vũ khúc ngày hè** • 1912*
*12. BONNARD • **Gương nhìn qua phòng tắm** • 1908*
*13. REDON • **Cyclope** • 1895-1900*

14

15

16

*14. BERNARD • **Chợ vùng Bretague** • 1888*
*15. TOULOUSE LAUTREE • **Cô hề Cha-u-kao** • 1895*
*16. TOULOUSE LAUTREE • **Ở quán Cối xay đỏ** • 1892*

17

18

19

21

20

17. GAUGUIN • **Chúng ta từ đâu tới - Chúng ta là ai - Chúng ta đi đâu** • 1897
18. PICASSO • **Khoả thân nhìn sau lưng** • 1902
19. DEGA • **Tắm**
20. VAN GOGH • **Bác sĩ Gachet** • 1890
21. GAUGUIN • **Her name is Vaïrcumati**

22

23

24

22. MOREAU • **Nàng Saloné xăm mình** • 1876
23. MUNCH • **Tiếng thét** • 1893
24. CHAVANNES • **Mùa hè** • 1893

25

26

27

*25. MATISSE • **Thiếu nữ người Anh** • 1947*
*26. DERAIN • **Bàn và ghế***
*27. REDON DÉGASE • **Chiến thắng** • 1905-1907*

28

30

29

*28. ENSOR • **Đức Chúa trời vào Bruxelles** • 1888*
*29. KIRCHNER • **Những hoạ sĩ nhóm "Cây cầu"** • 1925*
*30. SOUTINE • **Cầu thang đỏ***

31

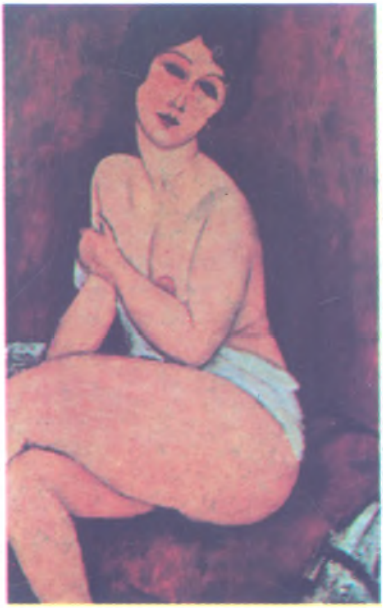
32

33

34

*31. ERNST • **Kẻ chống lại Giáo hoàng** • 1942*
*32. KANDINSKY • **Hai người trên yên ngựa** • 1907*
*33. ERNST • **Phụ nữ, ông già và hoa***
*34. MARC • **Những con ngựa xanh** • 1911*

35



36

37

38

35. MODIGLIANI • **Chân dung Jeanne Hébuterre** • 1918
36. MODIGLIANI • **Khoả thân ngồi** • 1917
37. KIRCHNER • **Tự hoạ với người mẫu** • 1907
38. MACKE • **Dạo chơi bên hồ xanh** • 1913

39

40

41

*39. DERAIN • **Chân dung người đọc báo không quen biết** • 1914*
*40. PICASSO • **Gia đình xiếc rong** • 1905*
*41. MODIGLIANI • **Khoả thân nằm** • 1916*

42

43

44

45

46

*42. KLINRT • **Margarette Stouborough Wittegemsten** • 1905*
*43. KAUDINSKY • **Bức thứ III** • 1914*
*44. ROUSSEAU • **Thần chiến tranh** • 1894*
*45. KONAULT • **Dierrot** • 1948*
*46. KLIMT • **Chân dung Friza Riedler** • 1906*

47

48

49

47. LÉGER • ***Giờ phút thảnh thơi*** • *1949*
48. DELAUNAY • ***Cánh đồng Mars - ngọn tháp đỏ*** • *1911*
49. SCHIELE • ***Chân dung hoạ sĩ Paris*** • *1918*

50

51

53

55

*50. PICASSO • **Những cô nàng ở Avignon** • 1907*
*51. GRIS • **Chai Banyvls** • 1914*
*52. BRAGVE • **Xích đông đỏ** • 1943*
*53. LÉGER • **Người đàn bà tắm** • 1931*
*54. GRIS • **Album***
*55. BRAGVE • **Tĩnh vật** • 1939*

56

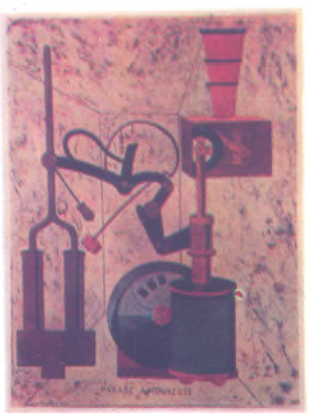
57

58

59

*56. DUCHAMP • **Khoả thân xuống cầu thang** • 1912*
*57. CHIRICO • **Hector và Andromaque** • 1917*
*58. JEAMERET • **Tĩnh vật lâu đài** • 1924*
*59. DUCHAMP • **Nàng Mona Lisa với cặp ria mép** • 1919*

60



61

62

60. CHIRICO • ***Sự khó hiểu của những câu phán truyền*** • *1910*
61. PICABIA • ***Diễu hành ân ái*** • *1917*
62. DALI • ***Ảo giác thiên thần*** • *1970*

63

64

65

66

*63. ERNT • **Con voi đảo Célèbes** • 1921*
*64. SÉVÉRINI • **Sự rối rắm này đọng ở vũ hội Tabarin***
*65. GROSZ • **Đám tang của kẻ vô chính phủ** • 1918*
*66. GROSZ • **Những trụ cột của xã hội** • 1926*

67

68

69

70

*67. DELVAUX • **Bình minh** • 1937*
*68. DALI • **Đóng đinh thánh giá** (trích) • 1955*
*69. DELVAUX • **Iphigénie***
*70. LAURENS • **Đàn ghi ta** • 1914*

71

72

73

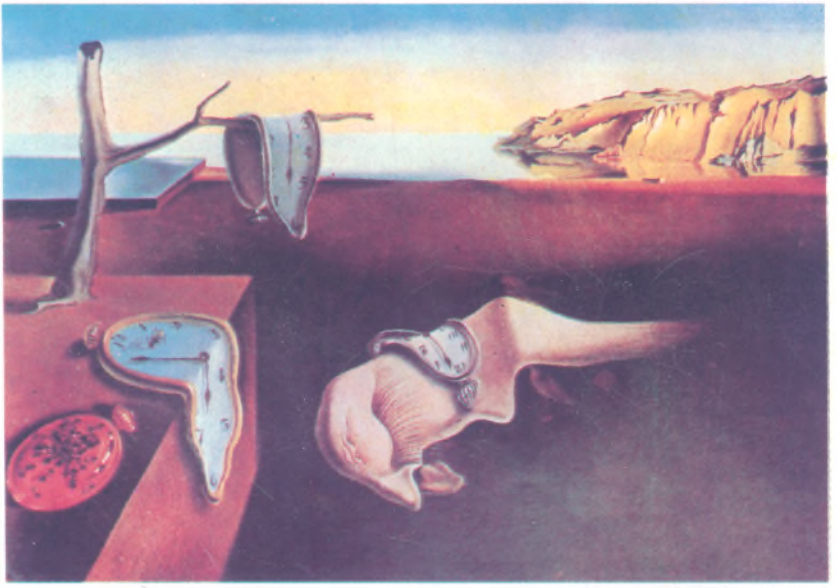
74

75

*71. MAGRITTE • **Ký ức***
*72. TAUGVY • **Khả năng chia nhỏ vô tận** • 1942*
*73. MAGRITTE • **Nàng Triết học trong phòng khách** • 1947*
*74. OSOJCO • **Sự di cư mới của tư duy** • 1933*
*75. SCHWITTERS • **Bức tranh sáng ở giữa** • 1919*

76

77



*76. MAGRITTE • **Sáng tạo tập thể** • 1934*
*77. DALI • **Sự kiên trì của ký ức** • 1931*

78

79

80

*78. LEMPIEKA • **Audromède** • 1928*
*79. MAGRITTE • **Điều kiện của con người** • 1935*
*80. MASSON • **Gradiva** • 1939*

81

82

83

*81. KLÉE • **Với hai đứa trẻ lạc** • 1938*
*82. KLÉE • **Thành phố treo cờ** • 1927*
*83. DALI • **Dự cảm nội chiến** • 1936*

84

85

86

*84. MASSON • **Hoạ sĩ với thời gian** • 1938*
*85. GORKY • **Đính hôn II** • 1947*
*86. MATTA • **Vũ trụ của kiện cáo** • 1951*

87

88

89

91

90

87. HARLLEY • **Chân dung một sĩ quan Đức** • 1941
88. KOONING • **Thiên thần hồng** • 1945
89. POLLOCK • **Những cực xanh** • 1953
90. CALDER • **Con nhện nhỏ** • 1940
91. HOFMANN • **Mùa xuân** • 1940

92

93

94

95

*92. WESSELMAUN • **Khoả thân lâu ngày lỡ việc** • 1975*
*93. SALLE • **Tư tưởng thời gian** • 1982*
*94. LIPEHING • **Người đàn bà** • 1918*
*95. TINGUELY • **Pop, Hop và Op** • 1962*

96

97

98

99

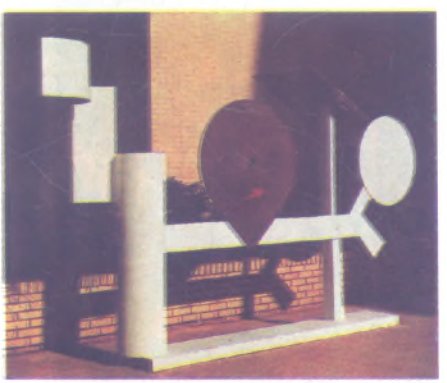
*96. SOULAGES • **Hội hoạ** • 1956*
*97. LINDNER • **Allô** • 1966*
*98. MATHIEU • **Người Capétieus khắp nơi** • 1954*
*99. SONNIER • **Đèn ống vặn vẹo** • 1969*

100

101

102

103



104

*100. LIGARE • **Phong cảnh nhìn từ góc độ đặc biệt** • 1988*
*101. HARTUNG • **Hội họa 54-16** • 1954*
*102. **Khối lập thể XIX***
*103. **Tháng Năm***
*104. **Dương cầm số 1 (III)***

105

106

107

108

105. MARINI • Ý tưởng của người ky sĩ • 1955
106. KOLLUVIS • Đắp nổi cho nấm mồ của nghệ sĩ "Hãy an nghỉ" • 1936
107. ARP • Bán thân nữ • 1953
108. MOORE • Vua và Hoàng hậu • 1952

109

111

110

*109. POMODORO • **Tiết diện quay đầu tiên** • 1966*
*110. VILLON • **Con ngựa lớn** • 1914*
*111. KODIN • **Người đi dạo** • 1905*

112

113

114

115

*112. MAUJÙ • **Hoạ sĩ và người mẫu** • 1961*
*113. RODIN • **Tuổi hoa niên** • 1876*
*114. **Người đàn bà đứng***
*115. BARLACH • **Ca sĩ***

116

11

118

119

*116. BRANCUSI • **Cô Pogany** • 1913*
*117. RODIN • **Cửa địa ngục** • 1917*
*118. MAILLOL • **Bán thân của hành động bị xiềng xích***
*119. BOURDELLE • **Beethoveen - Mặt nạ bi thảm***

NHÀ XUẤT BẢN VĂN HÓA - THÔNG TIN
43 Lò Đúc - Hà Nội

NHỮNG TRÀO LƯU LỚN CỦA NGHỆ THUẬT TẠO HÌNH HIỆN ĐẠI

Chịu trách nhiệm xuất bản: QUANG HUY
Chịu trách nhiệm bản thảo: AN CHƯƠNG
Biên tập: VĂN NGHINH - LỆ HẰNG
Trình bày: LỆ HẰNG • Vẽ bìa: AN CHƯƠNG

In 1.000 cuốn khổ 14,5 x 20,5. Tại Xưởng in Nhạc Viện Hà Nội.
Giấy phép xuất bản số: 114/CXB/15VHTT
In xong và nộp lưu chiểu tháng 9 - 1998.

Giá: 38.000đ